ERNESTO LAROCHE
Director del Museo Nacional de Bellas Artes

ALGUNOS

PINTORES Y ESCULTORES

EDICION DEL MINISTERIO
DE INSTRUCCION PUBLICA Y PREVISION SOCIAL
REPUBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY
1939

ERNESTO LAROCHE
Director del Museo Nacional de Bellas Artes

ALGUNOS

PINTORES Y ESCULTORES

EDICION DEL MINISTERIO
DE INSTRUCCION PUBLICA Y PREVISION SOCIAL
REPUBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY
1939

TERCERA EDICION: 1000 VOLUMENES NUMERADOS
DEL 501 AL 1500

N.º

ILUSTRADO CON 61 FOTOGRABADOS

PROLOGO...?

ESTE libro ha nacido con vida propia y larga. Por dos fundamentales razones: porque no solamente evoca con perfiles exactos y emoción sincera figuras desaparecidas, algunas de las cuales discurrieron en días ya lejanos por nuestras calles y nuestras salas de arte, dejando en ellas estela bien marcada de su pasaje, sino porque en su evocación ha puesto el autor mucho jugo de su alma de artista y de soñador. Un soñador de la estirpe de los que se nutren de realidad para elevarse a las regiones de la poesía, y un artista que humedece su retina y su espíritu en la naturaleza para llegar, por conocimiento y gusto de sus misterios, a esas armonías de dibujo y color, de luz y de espacio que exaltan todas sus creaciones pictóricas. ¿Necesitará presentación un libro de tal jerarquía y conciencia y de pintor de tal prestigio y autoridad?... Confieso que he hecho algunos prólogos, o cosa que presumían serlo, y que tiempo hubo en que me perseguían con torturante ensañamiento. Y también confieso que no me duelo de ellos, porque sería sonrojarme de actos de mi exclusivo albedrío, y, al propio tiempo, negar dos verdades positivas: la de la paternidad que los mismos pregonan y la que en su entraña, más o menos fecunda, esparcí voluntariamente. En más de una ocasión, sin embargo, y en momentos en que la potencia vigilante e inexorable que todos llevamos en nuestro interior se divierte, en complicidad con el recuerdo, en aventar el polvo que cubre las acciones realizadas con o sin premeditación por el hombre, obligándolo a entornar los párpados para huirle a la sangre que con color de vergüenza se le agolpa en las mejillas, me he formulado, como en acto de contrición, estas preguntas: ¿Han servido para algo esos prólogos? ¿Han prestado a los autores y a las obras, aunque sólo fuera en intención, el amparo que pretendían extender sobre unos y otras? Con franqueza: creo que no. Tampoco creo que hayan servido, en cuanto a mejorar la calidad de la producción prologada, dígase lo que se quiera, los muchos, y algunos de ellos ma-

ravilla de elocuencia, aticismo y belleza, que desde las horas de esplendor de la tragedia griega hasta nuestros días se han concebido y escrito. Absurdo sería desconocer que el prólogo ha sido en determinadas épocas una necesidad y toda una severa y protocolar institución, como lo fueron las disertaciones de los mantenedores en los Juegos Florales, y lo es todavía la de los discursos en los banquetes y la de las oraciones fúnebres en los entierros: homenaje éste que a la tradición, motejada por algunos de costumbre o de rutina, rinden los espíritus conservadores, y muy en especial, los antitradicionalistas activos. Gozó el Prólogo —y de ahí su inevitable intromisión en las obras literarias y escénicas de muy dispares categorías— de un fervor tan encendido que por fuerza debía de hacer acto de presencia en los teatros de todas las edades y latitudes, encarnando unas veces, y otras sustituyendo la personalidad del autor, con el objeto de orientar al público en la manera de leer, oír y entender —pues de una función a otra va mucha distancia— la pieza a representarse, para evitar las torcidas interpretaciones que provocaban y provocan siempre, con exposiciones o sin ellas, desde la época sabia de Homero hasta esta que disfrutamos alegre y confiadamente, y que nada tiene de sabia ni de griega... Para el libro que ofrece algo más que un complicado malabarismo de vocablos y aspira a labrar hondo en la vida de las ideas y de los sentimientos, y que de paso intenta, como el de Laroche, definir posiciones entre las figuras que en el transcurso de su existencia, empujadas por anhelos superiores, combatieron denodadamente en el mundo de las ciencias y de las artes, el prólogo es un lujo superfluo y negativo desde cualquier punto de vista que se le encare: porque si el libro encierra valores indiscutibles —y es el caso del que motiva estas líneas—, nada de lo que pueda afirmar el prologuista ha de ser factor decisivo de sus méritos, puesto que estos méritos constituirán el único origen y efecto del triunfo que logre alcanzar; y porque si nace huérfano de sustancia y de otras bondades vitales, le ocurrirá fatalmente lo que a los individuos que presumen de valentía o de saber sin darse cuenta de que del físico del hombre se desprende siempre algo que pertenece al espíritu, según la frase de un ensayista moderno. Ernesto Laroche ha preparado lenta y concienzudamente, con materiales tan interesantes como auténticos, que es decir suyos, un libro revelador de valores desconocidos u olvidados —que el olvido horada más que el desconocimiento—, reconstruyendo con arte amplio, sencillo y transparente, como los ambientes y cielos de la mayoría de sus cuadros, figuras que han demarcado áreas y momentos trascendentales en nuestra gesta cultural. ¿Qué puedo decir yo de su labor silenciosa que no lo descubra él mismo con su lealtad característica, de sabor agrio para algunos, no siempre grata para los oídos y la vanidad de

otros, pero invariablemente al servicio de causas limpias de toda impureza y con direcciones espirituales o artísticas bien especificadas? Tanto en su existencia de modesto ciudadano como en la agitada de artista fecundo, expuesta a todas las caricias y tornados de la popularidad, ha sido siempre un ejemplo de consecuencia, de energía y de verdad, cualidades que exceden a las que se necesitan para aproximarlo, si no incluirlo, al clima propicio a todo temperamento de alto nivel. Sus telas, sus estudios de arte, sus actos, sus amores y hasta sus odios mismos —¿quién no los ha alimentado alguna vez?— y por los cuales ha apurado muchas amarguras y satisfacciones, son rasgos comunes de la actividad mística, como lo es el amor a la belleza, espiritual o simplemente plástica, innata en su ser, y que abre una senda que conduce a la realidad de lo inefable y perfecto. La labor investigadora paciente, constante, que ha realizado revolviendo archivos, escarbando en los periódicos de muchos años atrás, cavando siempre en la memoria del tiempo para arrancarle el dato preciso, ignorado, pero iluminador de toda verdadera biografía, ¿no recuerda la de aquellos inolvidables renacentistas, también místicos a su manera, Donatello y Bruneleschi, escultor admirable el uno, arquitecto máximo de su edad el segundo, que trajeados de obreros remueven el suelo de Roma en busca de tesoros artísticos —estatuas antiguas, construcciones subterráneas, decoraciones murales, alcantarillas que, según Michelet, hubieran podido dar ancho paso a los triunfos de César— y que después de esfuerzos infinitos y del total agotamiento de sus escasos recursos, han de contratarse para vivir y trabajar en un taller de joyería? Más afortunado que ellos, sin duda porque no ha gustado jamás las sensaciones del "buscador de tesoros", y menos las del que los descubre, queriendo sólo ser, como lo es, un espíritu inquieto, enfermo de incertidumbres y sueños propios de las naturalezas poéticas, Laroche ambicionó desde sus primeros años, apenas familiarizado con el dibujo, y por espontáneo afán de mejoramiento y de cultura general, romper lanzas con el pincel y la pluma, según los trances lo exigieran, por el triunfo de ideales artísticos elevados, y sobre todo nacionales, bien cargados de sabor de la tierra, de su aire sutil o enervante, y bien nutridos de reflejos de su cielo, hondo y generoso de color y luminosidad. Desde la calma de su taller, donde fué forjando a fuerza de músculo y perseverancia su personalidad hoy consagrada de paisajista; desde el silencio de su gabinete del Museo Nacional de Bellas Artes, que favoreció y ensanchó su visión y concepto de la pintura y demás expresiones plásticas; y, por último, desde la Dirección del mismo Museo, a la que ascendió por razones de derecho y mérito —no por favores ni rebajamientos inconfesables— a causa del deceso, siempre lamentado, de aquel gran espíritu caballeresco y talento

vastísimo que fué Domingo Laporte —no apreciado en toda su integridad y grandeza, ni en vida ni después de muerto— se entregó con ahinco a la investigación de datos y elementos indispensables para la formación de una historia documentada del origen y desarrollo de las artes en la República, todavía sin escribirse. Buscó por ese conducto la forma de sacudir y estimular sin descanso el interés del público hacia todos los aspectos que, al impresionar su curiosidad, contribuyen a mejorarlo en el sentido de la atención, de la comprensión y de la devoción por los placeres estéticos, que no deben ser, ni son patrimonio particular de los escogidos. Consecuencia de este empeño noble y desinteresado es la serie de apuntes biográficos, referencias y monografías de algunos pintores y escultores nacionales y extranjeros ya fallecidos —representados en el Museo Nacional— que resurgen a nueva vida por su esfuerzo, por el cariño que puso siempre, mezclado con algo de la fiereza del que se desvela y lucha por intereses de sangre o de afectos muy íntimos, en defender la riqueza confiada a su cuidado, salvando también con ella del olvido y de la indiferencia la producción y los nombres de los que la formaron y entregaron al Estado para gloria de su cultura. Escritos con finalidad educativa, abundan, por necesidad pedagógica, en datos esenciales para destacar el volumen de los artistas citados y de algunas de sus creaciones, con lo que fija lo que yo llamaría el ciclo de la pintura clásica en el país, iniciado brillantemente con Juan Manuel Blanes y cerrado por hoy con Domingo Laporte y Carlos María Herrera, de recia contextura los dos. Aparentemente aisladas entre sí, sin conexión real, las monografías mantienen, sin embargo, el título que el autor puso a cada una de ellas, sin otro objeto que el de guardar, dentro de su misma heterogeneidad, la armonía individual que las caracteriza, y que, con buen acierto, no ha querido modificar. La exactitud de las afirmaciones que contienen, fruto de la reflexión y convicción del artista, se robustece con las obras existentes de los pintores y escultores desaparecidos que han sido objeto de su estudio, abonadas todas ellas por la obra sólida y amplia del mismo escritor, de notoriedad firme, continuada durante muchísimos años de labor, de una labor ceñida a las más austeras disciplinas de la especulación intelectual, cultural y administrativa —como artista, como profesor y como administrador— y en cualquiera de cuyas trazas y actividades jamás libró a la improvisación ni a la impaciencia el éxito de su intento de despejar de sombras la ruta orientadora que sólo puede señalar la honradez de juicio y la experiencia adquirida a lo largo de una vida activa de pensamiento y de acción. Para juzgar a sus biografiados, y sus respectivos lienzos, esculturas, etc., que desfilan en desordenada disciplina por las páginas del volumen, Laroche se situó en la posición que adoptaría un técnico consciente para analizar y valorar, libre de antagónicas pasiones de tendencias y

escuelas, las obras u objetos que a su capacidad de juicio se ofrecieran. De ahí la precisión de su análisis y la equidad de su fallo, que, respaldados por antecedentes tan serios como la investigación directa, un contacto permanente con el Arte durante más de cuarenta años y los archivos oficiales existentes, son testimonios irrefutables que cimentan la solidez de su obra, y que la convierten en una de las fuentes más puras y destinada a prestar útiles servicios a todos los codiciosos del génesis, evolución y desarrollo de nuestras artes plásticas. El historiador de las mismas —ya que, vuelvo a repetirlo, la Historia está por escribirse todavía, pues no son muchos ni siempre acertados los ensayos que de tarde en tarde han surgido tímidamente— encontrará en estas monografías un aliciente poderoso para secundar tan encomiable ambición, cuya iniciativa nadie podrá disputar, sin embargo, al actual Director del Museo Nacional de Bellas Artes. Los elementos de trabajo sobran, y sobran los artistas que los prepararon con amor y sacrificio, y que con ellos adquirieron un derecho sagrado —que por su misma esencia cobra valor de desagravio y justicia— al recuerdo perenne y a la admiración agradecida de las generaciones que, en su inquietud perpetua, avanzan presurosas hacia la revelación de lo desconocido.

EDUARDO FERREIRA.

19 Junio, 1938.

CUÁNDO y por qué escribí los apuntes biográficos, semblanzas y referencias artísticas que, recopiladas, forman hoy este volumen, lo ha dicho don Eduardo Ferreira en el hermoso *PROLOGO* que las ampara.

Yo agrego, ahora: su fin es también aportar elementos contributivos a la historia del Museo Nacional de Bellas Artes, y difundir la importancia de su caudal actual, ya que los hombres y cosas de mi tema están íntimamente unidos a su significado moral, social y artístico.

Muchas veces he dicho que la cultura de los pueblos se juzga por el número de sus museos, de sus bibliotecas, de sus centros científicos y docentes. Y bien: nuestro país tiene en su haber, como preciado galardón, la dedicación cumplida, de luengos años atrás, en este plano superior de la cultura nacional.

La primera idea de Museo parece surgir de la Ley N.° 210, de 11 de julio de 1839, dictada con motivo de la donación hecha al Estado por el ciudadano afectivo don Juan Manuel Besnes e Irigoyen, de dos obras caligráficas de su firma, ya que más adelante, en 13 de setiembre de 1847, el Decreto de constitución del Instituto de Instrucción Pública menciona —en su artículo 8.°— el Museo, para sede del nombrado organismo, adjunto a la Biblioteca Pública; pasando luego estas dependencias a formar un solo ente, en 10 de marzo de 1856, constituyendo el Archivo General, Biblioteca y Museo nacionales; y esta situación de conjunto se mantiene hasta el año 1885, en que la Ley N.° 1841 dió funciones propias e independientes al Museo Nacional. Constituído, desde entonces, por tres secciones: Historia Natural, Bellas Artes e Historia, funciona hasta el 10 de diciembre de 1911, en que por Ley N.° 3932, de esa fecha, se crean los Museos Nacionales de Bellas Artes, Historia Natural y Archivo y Museo Histórico.

Es necesario retroceder, en el orden cronológico, para recordar otros institutos cuya función cultural se desarrolla paralelamente al antiguo Museo Nacional.

Con motivo de la celebración del 25 de agosto de 1900, el doctor Joaquín de Salterain organizaba el Museo Histórico del Uruguay; y el día 26 del mismo mes y año, se reunía en el Salón de Grados de la Universidad, úna Comisión encargada del citado organismo, compuesta por un crecido número de damas y caballeros, declarando solemnemente instalado el Museo Histórico, bajo la custodia del pueblo y la protección del Gobierno de la República, a cuyas entidades se les hacía entrega, firmándose el Acta respectiva.

Dicho organismo tuvo su sede en el viejo edificio de la Universidad, pasando luego sus elementos a enriquecer el caudal de la Sección de Historia, del ya nombrado Museo Nacional, en mérito a la Ley N.° 2710, de 12 de julio de 1901, que la oficializaba; como más tarde, por Ley N.° 3527, de 16 de julio de 1909, se reunirían todos los elementos documentarios, escritos, para formar el Archivo Histórico Nacional. Estos materiales, unidos a los citados anteriormente, y a los que ya poseía de antiguo el ex Museo Nacional, fueron el caudal inicial del Archivo y Museo Histórico, que creó la Ley N.° 3932, ya citada. Este mismo instituto cambió más tarde —por Ley N.° 8015, de 28 de octubre de 1926— su denominación de archivo y museo, por la de Museo Histórico Nacional, que hoy lleva. En la misma fecha, y por la misma ley, el Archivo Administrativo pasó a denominarse Archivo General de la Nación, agregando a su acervo, que provenía del Archivo General, instituído en 1856, como queda dicho, los elementos correspondientes que poseía el Archivo y Museo Histórico Nacional.

En la fecha anotada, 1911, el acervo de nuestro Museo de Bellas Artes contaba con 178 piezas originales, en pintura y escultura, la mayor parte de autores extranjeros, y con 56 copias y reproducciones; lo que sumaba un total de 234 obras. Hoy día su caudal alcanza a 972 obras originales, de las cuales 727 son de autores nacionales; el resto, o sean 245 piezas, son de autores extranjeros, comprendidas 57 de autores desconocidos. Las que se cuentan provenientes de donaciones o legados, son 654. En cuanto a las reproducciones y copias, independientemente de óleos y facsímiles de dibujos, forman una valiosa colección de escultura comparada, que comprende el arte asirio, persa, egipcio, griego, greco-romano; el del Renacimiento italiano, francés y alemán; el de la Edad Media y el de los tiempos modernos, alcanzando a un conjunto de 361 piezas, anotadas todas las reproducciones, copias y facsímiles. En resumen: originales y copias comprenden 1.333 piezas.

No cabe hacer aquí un estudio completo de las obras que constituyen las diversas secciones del Museo, porque sólo su enunciación absorbería gran espacio, pero sí citarse muchos nombres de autores y género de sus actividades productivas; facetas determinantes de sus consagraciones.

Cuando se escriba la historia del Arte en el Uruguay, Juan Manuel Blanes (1830-1901), el más genial de los artistas nacionales, insuperado hasta hoy, no sólo en el solar nativo, sino hasta fuera de fronteras, hasta las dilatadas regiones suramericanas, iniciará lo que podríamos llamar el ciclo del arte clásico en nuestro país, ciclo que se sigue con Diógenes Héquet (1866-1902), el pintor de los *Episodios Nacionales*, que amó a la Patria y se inspiró en sus glorias, y que por hoy lo cierran, Carlos María Herrera (1875-1914), el gran maestro en el género *Pastel;* Domingo Laporte (1855-1928), el artista capacitado y sobrio en las difíciles disciplinas del pincel y del buril, y Juan Manuel Ferrari (1874-1916), el eximio escultor, que, como se ha dicho alguna vez, dominara la cumbre andina con su monumento al Ejército Libertador, plasmándolo grandiosamente evocador de las gestas legendarias de los guerreros argentinos. Luego, en diversas orientaciones de escuela, unas, personales otras, seguirán surgiendo aquí y allí, como componentes de una misma y larga caravana de cultores de la belleza, transparentando sobre el lienzo o en la maleable arcilla las inquietudes de su reino interior: Blanes Viale (1879-1926), el gran paisajista consustanciado con las costas del Río Negro; Carlos Federico Saez (1878-1901), arrebatado en plena adolescencia; Manuel Larravide 1871 - 1910), el marinista por excelencia; Carlos Castells (1881-1933), el dibujante nato por temperamento; Federico Renóm (1862-1897), anónimo transeunte en el firmamento del Arte, de labor muy limitada y existencia breve, que inicia en mi vida de hombre, el futuro alentar de un artista; Juan Luis Blanes (1856-1895), pintor y escultor de historia y retrato; Nicanor Blanes (1857-1895?), pintor y escultor cual su hermano Juan Luis, ambos hijos del ya citado Juan Manuel; Eduardo Carvajal (1831-1895), retratista; Alberto Castellanos (1860-1908), marinista; Humberto Causa (1890-1925?), paisajista; Manuel Correa (1864-1910), retratista; Horacio Espondaburu (1853 - 1902), paisajista nativista ; Carlos Grethe (1864-1913), triunfando con sus marinas en tierra de sus mayores, hasta considerársele y ser un pintor netamente alemán; Miguel Pallejá (1861-1887), retratista; Rafael Pérez Barradas (1890-1929), el pintor místico, al decir de algunos; Máximo Sturla (1883-1909), ciudadano legal, desaparecido cuando, triunfante de una beca, recién alentaba en la composición, el paisaje y la figura; Julio Freire (1856?-1892), de quien dicen, fué el primer maestro de Pallejá; José Alassio (1875-1916); Federico Lanau (1891-1929); Gilberto Bellini (1908-1935). Y junto a estos nombres, que nos son familiares en la senda del arte nacional, surgen, como otros tantos puntos determinantes de la misma, los de los contemporáneos José Belloni, Edmundo Prati, Pedro Figari, Carlos María de Santiago, José Luis Zorrilla de San Martín, Juan D'Aniello, Alberto Dura, Manuel Rosé, Pablo Mañé, Roberto y Carlos Alberto Castellanos

Domingo Bazzurro, Vicente Speranza, Carmelo de Arzadum; los ciudadanos legales Vicente Puig, Melchor Méndez Magariños y Ricardo Aguerre; José Cúneo, Antonio Pena, Alfredo Berta, Carlos Rúfalo, Alejandro Márquez, César Pesce Castro, Salvador Puig, Carlos Seijo, Carlos Ramón Masini, Guillermo Rodríguez, Angel Ferrari, Dolcey Schenone Puig, Severino Pose, Bernabé Michelena, Guillermo Laborde y Orestes Acquarone, entre demás cruzados del cincel y la paleta, cuyas obras también cobija el Museo (1), junto a las de algunos maestros y eximios artistas extranjeros: Bernardino Barbatelli, llamado *el Poccetti*, Ludovico Carracci, Federico Barocci y Guido Reni, entre los clásicos italianos; Narciso Malatesta, Eduardo de Martino, Stefano Ussi, Giuseppe Quaranta, Isidoro Farina, Daniele Ranzoni, Donato di Lorenzo, Filippo Palizzi, Giovanni Fattori, Giovanni Muzzioli, Giorgio Zezzos, Gaetano Parpagnoli, Ludovico Cavaleri, Giulio Romano Vercelli, Baldassare Verazzi, Carlo Corsetti, Leonardo Bazzaro, Giuseppe Aprea, Francesco Mancini, Giuseppe Alesandria, Giuseppe Sacheri, Vicenzo Volpe, Giulio Aristide Sartorio, Raffaello Borella, Piero Marussig, etc., etc., neoclásicos unos, modernos otros, de la misma nacionalidad. Jan Peeter van Bredael, Thomas van Apshoven, Jan van Goyen, Pieter Momper y Sien de Maline, entre los flamencos y holandeses, de los siglos XVII y XVIII. Los Le Nain, entre los más antiguos pintores franceses; el barón de Gérard, y Jacques François Joseph Swebach —llamado *Fontaine*—, de la misma nacionalidad; Nicolás François Octave Tassaert, Narcisse Virgile Díaz de la Peña, Héctor Hanoteau, Jules Rozier, Louis Bentabole, Théodore Salmon, Louis Coignard, Víctor Davin, Emile Cartier, Martin (Hugues), más conocido por Martin-Hugues; Léon Légat, etc., pequeños maestros de la celebrada Escuela Francesa del año 30. Jean Bpte. Carpeaux, Léon Deschamps, Paul Jean Louis Gervais, Fernand Maillaud, Charles Martin-Sauvaigo, Fernand Oliver, Jacques Martin-Férriéres, Albert Loriol, Joseph Communal, Henry Séné, etc., también franceses, de mediados y fines del siglo XIX. Cesáreo Bernaldo de Quirós, Pío Collivadino, Alberto Lagos, Francisco Bauzer, Margarita Prendergast; José Fiuza Guimaraes, Guiomar S. Fagundes, Roberto Rowley Mendes; Pedro Prado, Alfredo Harris Helsby Hazell; Elmer Schofiel, George Thompson, Philip Hale, Frederick Waugh, George Oberteuffer, Manuel Barthold; José M.ª Rodríguez Lozada, Antonio Cabral Bejarano, Domingo Mora, José Felipe Parra, Eliseo Meifren, Santiago Rusiñol, Enrique Donati, Luis Graner, Valentín de Zubiaurre, Mariano Barbazán Lagüeruela, Miguel Viladrich, Mariano Félez, Roberto González del Blanco, Clemente Salazar Echevarría, Flores Kaperotxipi; Luiggi Vassalli; Ivan Mestrovic, etc., etc., también pintores, escultores y grabadores de diversas nacionalidades, sin-

(1) Por razones obvias omito incluir mi nombre entre los artistas pintores representados.

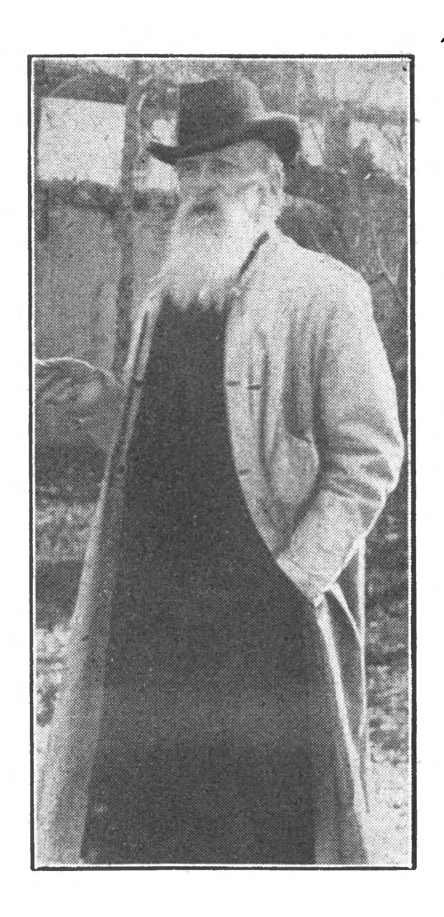
gularizados, todos, en las tendencias que caracterizaron la evolución del Arte desde mitad del siglo XIX hasta principios del XX.

Para terminar este repertorio de artistas plásticos, representados, entre otros, en nuestras galerías, repetiré lo que no ha mucho tiempo dije en la celebración de un acto oficial, cultural, refiriéndome a la obra cumplida por muchos de nuestros pintores y escultores: nacida al cálido influjo de sus voluntades creadoras, sublimada por la línea y el color, para que amemos el concepto del Arte y las buenas tradiciones plásticas, nos servirá para que seamos más humanos y más felices, y para que a la hora propicia a la comunión de los seres y las cosas, a la hora excelsa de la meditación, del recogimiento y del ensueño, se perfilen entre las serranas cumbres del terruño, como emblema de tradición nativa, los atributos del arte junto al glorioso rodar de la carreta gaucha...


NACIONALES

JUAN MANUEL
BLANES

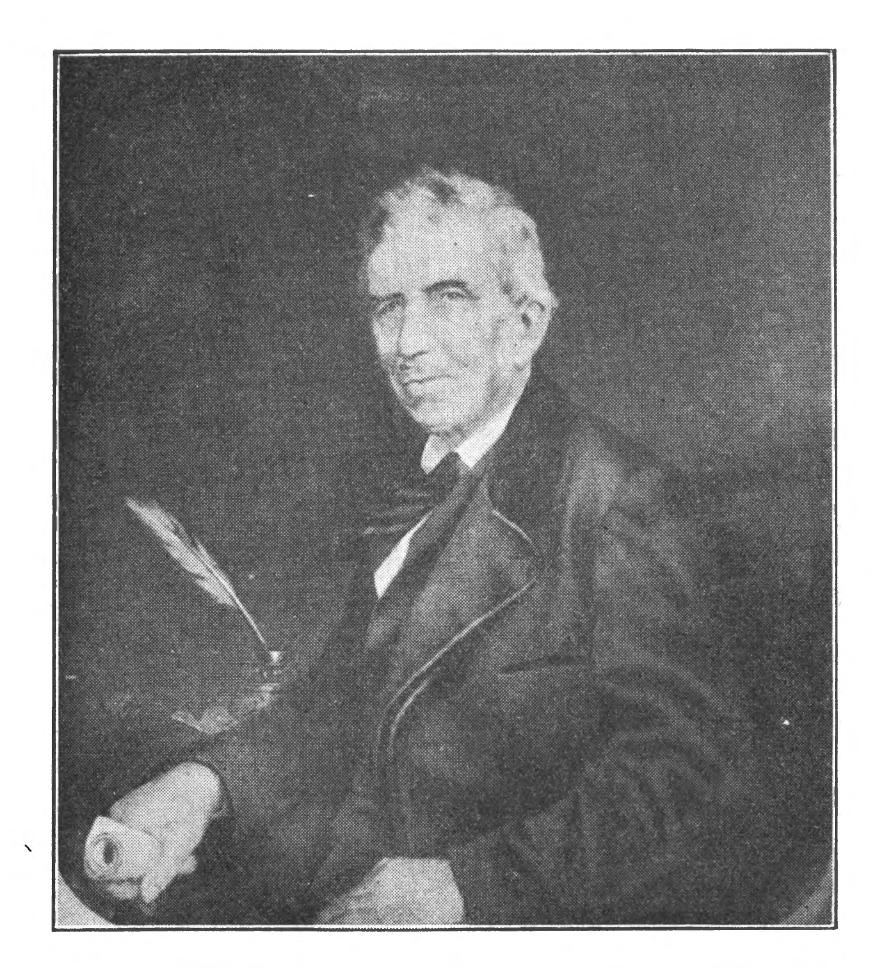
NUESTRO ARTISTA MAXIMO



JUAN MANUEL BLANES. (*)

Nació en Montevideo el 8 de junio de 1830.
Murió en Pisa, Italia, el 15 de abril de 1901.

(*) En Pisa, un año antes de su muerte.



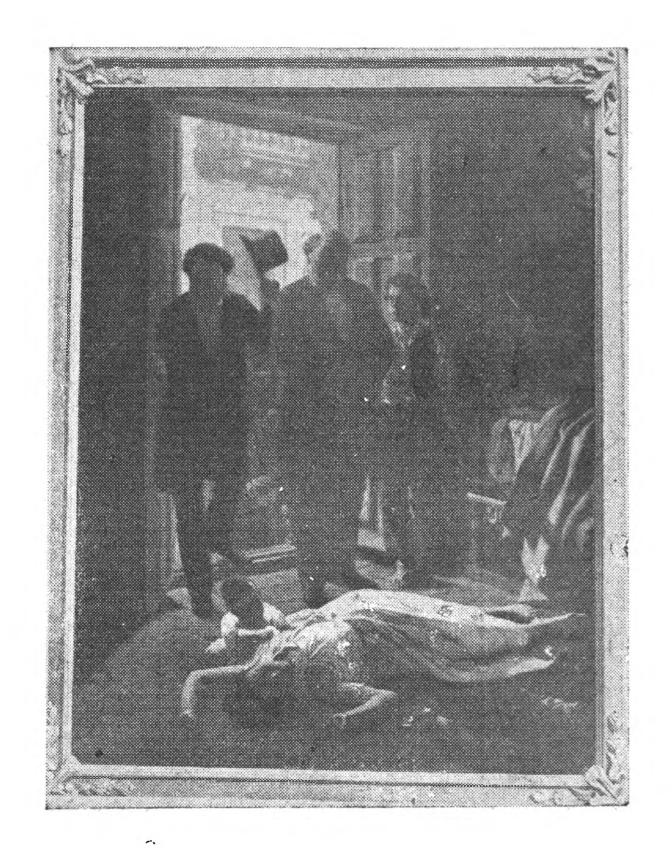
BLANES (Juan Manuel).

JUAN MANUEL BESNES E IRIGOYEN. -- Oleo, Lienzo. -- Alto, 0.82; ancho, 0.69. -- Museo Nacional de Bellas Artes.



BLANES (Juan Manuel).

LA MADRE DEL ARTISTA. -- Oleo, Lienzo. -- Alto, 0.69; ancho, 0.56. -- Museo Nacional de Bellas Artes.



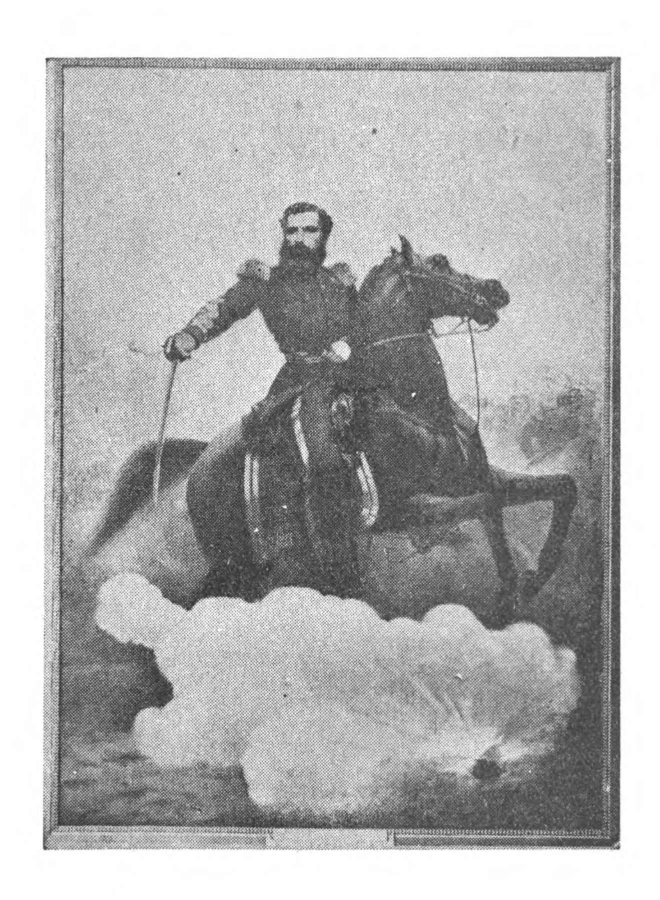
BLANES (Juan Manuel).

UN EPISODIO DE LA FIEBRE AMARILLA EN BUENOS AIRES. 1870-1871. -- Oleo, Lienzo. -- Alto, 2.30; ancho, 1.80. -- Museo Nacional de Bellas Artes.

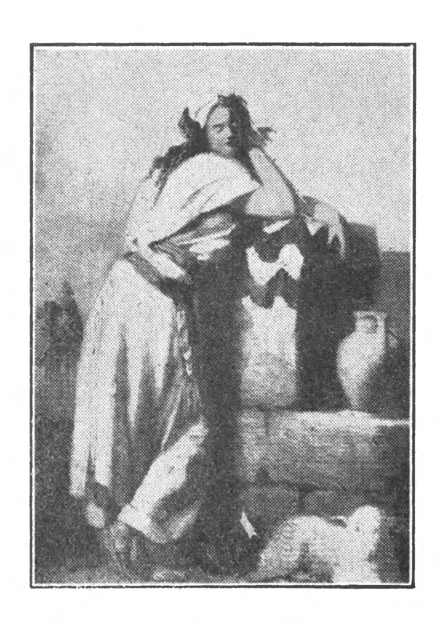


BLANES (Juan Manuel).

RETRATO. (Srta. C. R.) -- Oleo, Lienzo. -- Alto, 0.45; ancho, 0.38. -- Museo Nacional de Bellas Artes.



BLANES (Juan Manuel). RETRATO DEL Gral. LEON DE PALLEJA. -- Oleo, Lienzo. -- Alto, 1.81; ancho, 1.30. -- Escuela Militar, Montevideo.



BLANES (Juan Manuel).

SAMARITANA. -- Oleo, Lienzo. -- Alto, 0.320; ancho, 0.235. -- Firmado. -- (Boceto) -- Colección particular.

ENTRE los artistas que honran el suelo donde nacieron, Juan Manuel Blanes ocupa un lugar cumbre, y es ardua tarea —o, mejor dicho, imposible— la de estudiar su personalidad pictórica dejando aparte hechos y circunstancias y relaciones cronológicas obligadas en el dominio de la historia.

Por consiguiente, no he de exponer yo aquí otra cosa que someros apuntes biográficos, seguidos de una sintética impresión subjetiva del conjunto de su obra.

Nació Blanes en Montevideo el 8 de junio de 1830; murió en Pisa (Italia) el 15 de abril de 1901.

Huérfano de padre desde muy corta edad, debió atender a las necesidades de su vida con su trabajo, por la humilde condición y pobreza de su madre. En 1843, declarado el sitio de Montevideo, Blanes se trasladó al campamento del Cerrito, donde ejerció el oficio de tipógrafo en el periódico "El Defensor de la Independencia Americana", que se editaba en el campo sitiador.

Continuó este oficio hasta el año 1851, fecha en que dejó de aparecer "El Constitucional", hoja de publicidad donde también trabajó.

Su vocación artística nace, puede decirse, en los bancos de la escuela primaria, donde se constata su natural inclinación por el dibujo. En 1853 aparece ejecutando en pintura algunos retratos, de poco mérito todavía, ya que un año más tarde las crónicas de esa época mencionan el retrato que de don Carlos Camuso realizara, como obra de un *aficionado,* simplemente.

Por ese tiempo radicó en la Villa del Salto (hoy Departamento del Salto) y pintó varias figuras de tema religioso destinadas a la iglesia parroquial, pasando luego a Entre Ríos, donde se estableció por espacio de cinco años. Durante este lapso ejecutó algunas pinturas de género histórico y las que decoran la Capilla de San José, todas en la residencia del Gral. Urquiza, en la nombrada provincia argentina. En 1860 regresó al país y solicitó del

Cuerpo Legislativo una pensión con objeto de estudiar y perfeccionar sus conocimientos pictóricos en Europa. Acordada que le fué la beca, se trasladó a Florencia, y a principios de 1862, apenas transcurridos dos años de su partida, la Academia Florentina le reconocía excepcionales cualidades para el arte. En 1863 el insigne profesor de la misma Antonio Ciceri hacía constar que "Blanes había sabido aprovechar su estudio, llegando a componer, de su invención, y a ejecutar telas con éxito poco común". Terminados sus estudios, y antes de regresar a Montevideo, ya se le consideraba en tierras extranjeras el primer pintor del Río de la Plata. Aquí, sus triunfos fueron de inmediato, y por muchos años, los únicos registrados en los anales del arte nacional.

Sus obras se hallan en el Uruguay y en otros países de América, y son innumerables, lo que hace difícil citarlas con exactitud, tanto más cuanto que en su mayoría carecen de firma y de fecha, haciéndose así imposible seguir un orden rigurosamente cronológico. De ellas mencionaremos las más conocidas: *La Cautiva,* existente en Chile, cuyo tema está inspirado en el canto del poeta argentino Esteban Echevarría; *Retrato ecuestre del General Osorio,* propiedad del Museo de Río de Janeiro; *El Bombardeo de Paysandú; Muerte de Florencio Varela,* uno de los primeros estudios históricos, del que existe un duplicado en el Museo Histórico Argentino, conservándose el primer original en el Museo Histórico Nacional de Montevideo; *La Revista de Rancagua,* pintada en 1872 (Museo Histórico Argentino); *Inauguración del Período Legislativo por el Presidente Roca,* 1886, Buenos Aires (ídem); *La Revista del Río Negro* (más conocida por *La Conquista del Desierto*) (ídem); *Ultimos momentos del Gral. José Miguel Carreras* (Museo Histórico Nacional, Montevideo); *Retrato del General Flores* (ídem); *Muerte del General Flores* (ídem), existiendo un duplicado en una galería particular; *Artigas en el Puente de la Ciudadela de Montevideo* (íd.); *La Batalla del Sarandí* (inconclusa), (ídem); *Las tres épocas* (más conocido vulgarmente por *Los tres chiripaes*") (íd.); *Retrato del Gral. Santos,* 1886 (Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Manuel Blanes", Montevideo); *El Gral. León de Palleja en la Batalla del Boquerón* (Escuela Militar, Montevideo); *Mundo, Demonio y Carne (o Los Enemigos del Alma); Cómo muere un Oriental; Las dos Razones; El Angel del Charrúa, La Paraguaya, Lucía Miranda,* existentes en galerías particulares. Muchísimas otras obras que tratan asuntos históricos, nacionales o de la época del Coloniaje, escenas de la vida rioplatense, y retratos, se hallan diseminados también en colecciones particulares y en el instituto histórico nacional ya mencionado. (1)

(1) En 1928 presenté al Ministerio de Instrucción Pública, un proyecto de ley, hoy a estudio del Parlamento, para que se declare bien nacional, interditada y sujeta a expropiación, toda la obra pictórica de Blanes que aún se halla en manos de particulares.

Por sobre toda esta labor citada, anotamos *Un Episodio de la Fiebre Amarilla en Buenos Aires,* realizado en 1871, cuadro que culminó la consagración pública y definitiva de Blanes, y el no menos famoso lienzo conocido por *La Madre del Artista,* existentes ambos en nuestro Museo, donde también figuran la evocación del episodio histórico de la revolución oriental del 19 de abril de 1825, después del desembarco de los treinta y tres patriotas en la playa de la Agraciada, conocido popularmente por *El Juramento de los Treinta y Tres ; Casta Susana* y *San Juan Bautista,* envíos de pensionado en 1863 (?); *Visión,* inconclusa; *El Malón,* y una serie de retratos, entre ellos el de la esposa del pintor y el de la familia de Blanes, singularizándose por sus valores el del anciano calígrafo español Juan Manuel Besnes e Irigoyen, el del pedagogo Jaime Roldós y Pons, el de la esposa del nombrado pedagogo, y los de las señoras C. F. de R. y C. G. de C. Otros temas al óleo, y 47 dibujos, figuran también en nuestras galerías. (2)

Blanes es un pintor estático; lo demuestra ya desde sus obras de pensionado, donde impone su seguridad absoluta y admirable en la justeza del colorido y del dibujo, que ha de singularizarlo más aún cuando sus obras definitivas, hermosas de concepción y de fuerza sugestiva, le coloquen —en mérito a los raudales de realidad que emanan— sobre el pedestal de su reputación gloriosa.

Retratista, Blanes plasmó magistralmente la psicología del sujeto retratado. Observad sino esa sutil y dulce mirada que traduce los palpitantes latidos de un corazón de madre, sentimental y extremadamente buena. *La Madre del Artista* no necesita para su descripción de la dialéctica; por sí solo ese lienzo se adentra en el espíritu del observador, conmoviéndolo profundamente, porque es obra de arte, de amor y de cariño.

Costumbrista, reflejó las características propias del medio, sin restringir el vuelo de su imaginación creadora, pero siempre con sinceridad y vigor de talento en su ejecución.

Pintor de historia, su concepción se ajusta a la verdad documentada sobre el terreno, y si alguna vez llegó, quizás, a orillar la teatralidad, fué con cualidades sobresalientes, lejos del artificio amanerado, como en *El Juramento de los Treinta y Tres* o en *Ultimos momentos del General José Miguel Carreras:* teatralidad sentimental y tétrica la de este cuadro, inspirada en la emocionante escena de tragedia que tronchó la vida del varonil militar chileno!

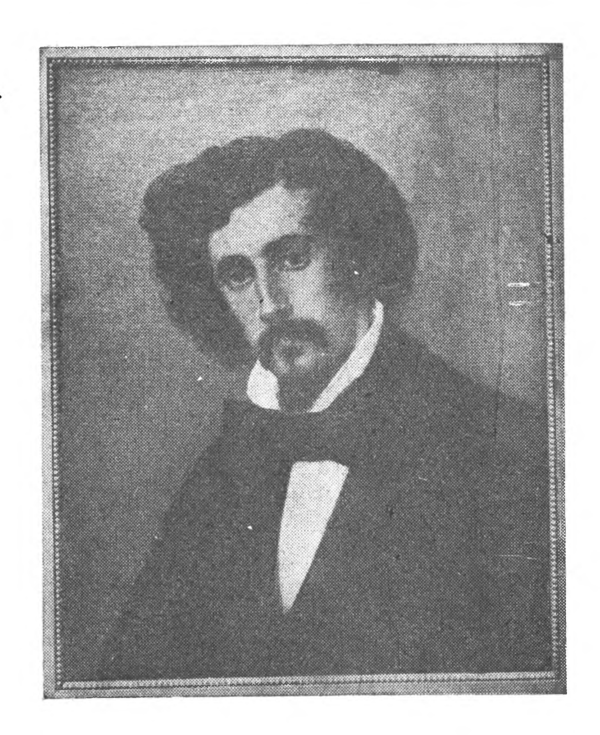
De un examen crítico surgiría, a mi entender, lo que ya manifesté alguna vez: que si relacionáramos sus escenas de ambiente colonial, sus gauchos y sus temas rioplatenses, y hasta sus cuadros de género histórico nacional, con la técnica que los ilustra, nota-

(2) Provenientes estos últimos, de una donación del Dr. D. Manuel Otero. 1916.

ríamos que en ellos dominan los principios creadores de la Escuela Toscana, que Blanes siguió por temperamento y por las normas de una escuela artística definida y afianzada por secular tradición.

Si Blanes es un pintor a la manera toscana —como pudo haberlo sido, de sentirla, de otra cualquiera de las que nos legaron los Grandes Maestros— ello no impide, indudablemente, para que sea la más alta personalidad artística de Suramérica. La fama ya ha dicho su palabra definitiva: cumbre del arte pictórico, su gloria, es gloria nacional, orgullo de nuestra patria.

EDUARDO
CARBAJAL



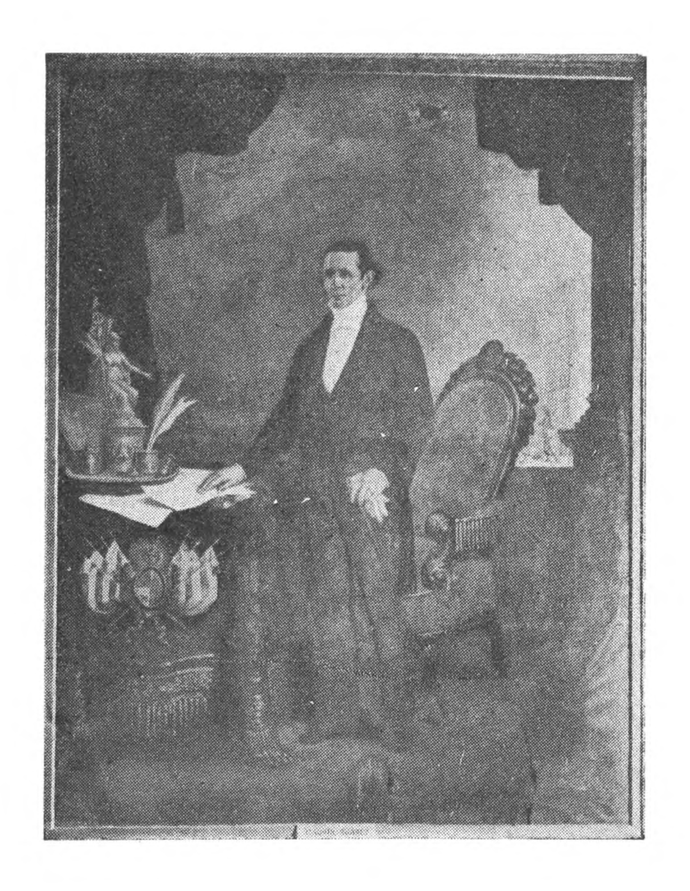
EDUARDO CARBAJAL. (*)

Nació en San José el 9 de octubre de 1831.
Murió en Montevideo el 18 de noviembre de 1895.

(*) En 1857, según el óleo de Stefano Ussi. -- Lienzo. -- Alto, 0.61; ancho, 0.50. -- Firmado. Museo Nacional de Bellas Artes.

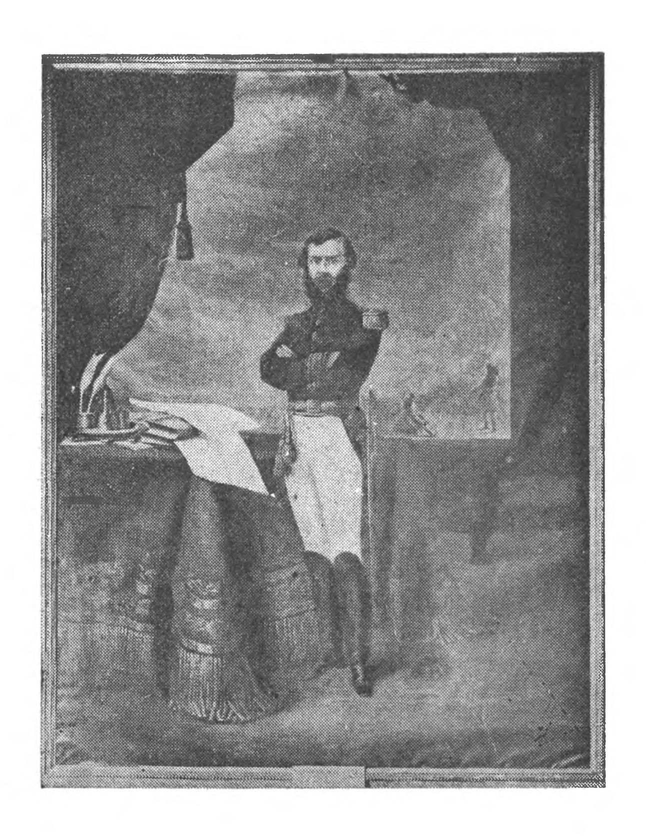


CARBAJAL (Eduardo). ARTIGAS EN EL PARAGUAY. — Oleo, Lienzo. — Alto, 1.91; ancho, 1.55. — Museo Histórico Nacional, Montevideo.



CARBAJAL (Eduardo).

RETRATO DE DON JOAQUIN SUAREZ. -- Oleo, Lienzo. -- Alto, 2.43; ancho, 1.87. -- Museo Histórico Nacional, Montevideo.



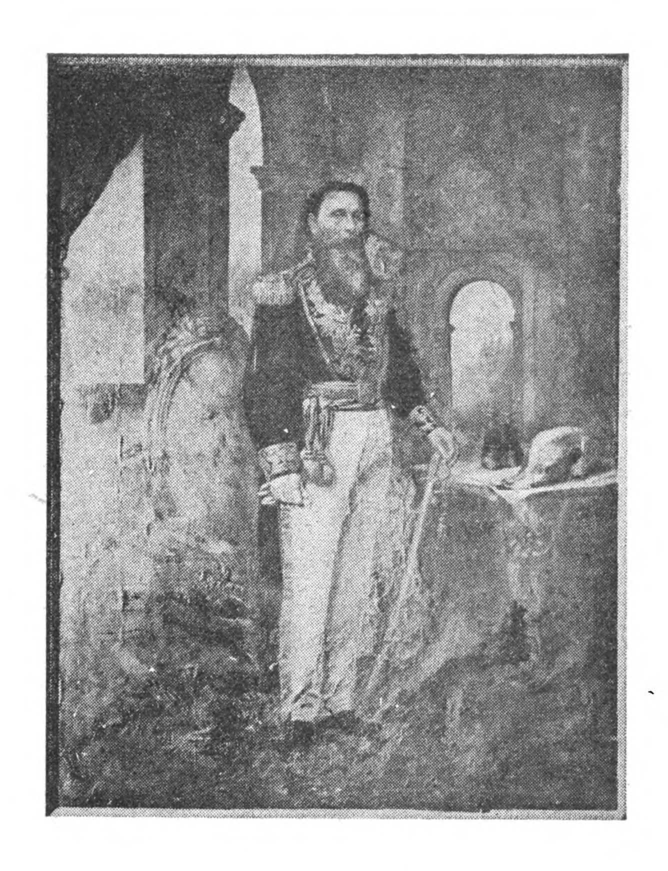
CARBAJAL (Eduardo).

RETRATO DEL Gral. MELCHOR PACHECO Y OBES. -- Oleo. Lienzo. -- Alto, 2.43; ancho, 1.89. -- Museo Histórico Nacional, Montevideo.



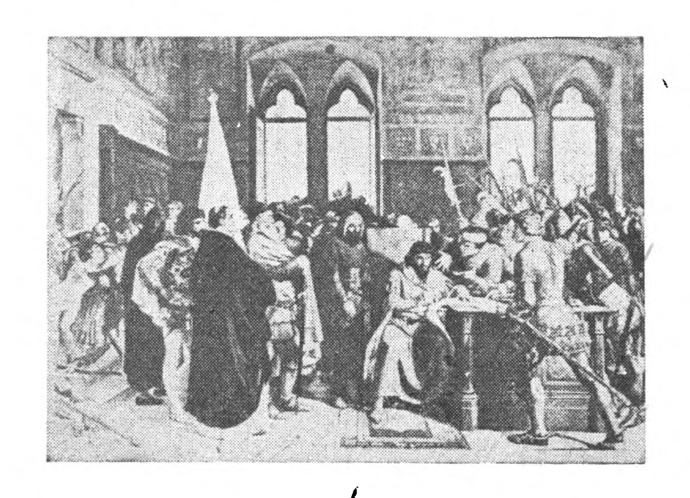
CARBAJAL (Eduardo).

RETRATO DEL Gral. LEON DE PALLEJA. -- Oleo, Lienzo. -- Alto, 1.15; ancho, 0.90. -- Museo Nacional de Bellas Artes.



CARBAJAL (Eduardo).

RETRATO DEL Gral. ENRIQUE CASTRO. -- Oleo, Lienzo. -- Alto, 2.36; ancho, 1.81. -- Museo Histórico Nacional, Montevideo.



USSI (Stefano). LA CACCIATA DEL DUCA D'ATENE DA FIRENZE. -- Oleo, Lienzo. -- Alto, 1.62; ancho, 2.24. -- Firmado. -- Galería del Arte Moderno, Roma.

AL considerar la obra de este pintor nuestro, debe tenerse muy en cuenta los elementos contributivos al desarrollo y evolución de las artes plásticas en el Uruguay, la ausencia de tradiciones artísticas, que, como principio determinante se apoya en el escaso bagaje que nos legó la América colonial, y el medio político y social imperante desde los albores de la constitución nacional hasta casi las postrimerías del siglo XIX. Puntos básicos en nuestra tierra, que, por muchos años, fué solar en que las guerras, la lucha por la existencia y la avidez del oro, restaron y retardaron tiempo propicio a estas aspiraciones de alta especulación intelectual.

En este escenario, Eduardo Dionisio Carbajal había de desarrollar sus facultades intrínsecas y sus actividades plásticas, iniciadas en San José, capital del departamento del mismo nombre, donde nació el 9 de octubre de 1831. (1)

Hijo de don Jerónimo Carbajal y de doña Juana Alonso, familia de viejo arraigo en el país. Sus abuelos paternos fueron Cabildantes fundadores de San José.

Muy joven principió a darse a conocer, y alentado en su vocación artística vino a Montevideo en procura de más dilatados horizontes.

Su bagaje era rudimentario, intuitivo solamente. Ardúa fué su ascensión hacia el perfeccionamiento. Oscura es, por consiguiente, su labor desde ese entonces hasta el año 1855, en que el Gobierno nacional le concedió, por la ley de Presupuesto General de Gastos, una asignación de setecientos veinte pesos anuales, para terminar sus estudios pictóricos en Italia. Esta asignación le fué concedida igualmente en 1856, con cargo al Instituto de Instrucción Pública.

No obstante lo exiguo de esta ayuda que el Estado le otorgaba, pudo Carbajal visitar Roma por espacio de un año, y permanecer

(1) Otros datos dan como fecha el año 1830, y también el 1832.

en Florencia por el término de tres, en los que frecuentó el taller del pintor Stefano Ussi, recibiendo sus lecciones y cultivando cordial amistad con el artista.

A esta amistad debemos hoy el poseer en nuestro Museo Nacional de Bellas Artes, el hermoso retrato que de Carbajal realizara el celebrado maestro florentino, en 1857, imprimiéndole todo el sabor característico que singularizara el físico juvenil de nuestro pintor (2); rostro y figura atrayentes que el maestro no desdeñó utilizar luego como modelo para personaje de sus cuadros, pues en *La Cacciata del Duca D'Atene da Firenze*, su famosísimo óleo, de evocación histórica, en el que aparece el pueblo enardecido irrumpiendo tumultuosamente en el Palacio Viejo para deshacerse de la perversa figura de Gualtieri, nuestro pintor es el ciudadano que está a la izquierda del Arzobispo Acciaioli; junto al abanderado que ostenta altivo la enseña de la ciudad, mira atentamente la mano del tirano que, trémula, ha de firmar su abdicación. (3)

Es la misma cabeza sugestivamente romántica (4), llena de misterio velado tras los párpados de sus ojos intensamente negros, que traducen —presagio quizás— los oscuros desalientos de un lento peregrinar por los caminos del Arte... y ésta fué su senda; senda recorrida también por tantos otros artistas nacionales que no llevan a las escuelas europeas suficiente preparación, y que su simple incursión en ellas no les permite perfeccionamiento integral.

Hemos de seguirlo, ahora, en nuestro ambiente, al que retorna con un caudal de conocimientos ponderables, y también de dificultades técnicas no vencidas, aunque trae como avanzadas de éxito, el alentar prestigioso de la escuela de su maestro.

El medio en que iba a actuar —intemperante si no hostil para quienes como él venían de centros donde es común y tradicional el culto de la belleza plástica— ¿limitó sus sueños de artista y los vuelos de su imaginación creadora? Difícil es concretar respuesta para este interrogante. Lo vemos debatirse en medio a las exigencias impuestas por modalidades a las que es necesario adaptarse, cultivando el retrato, y, tal cual vez, la composición de ca-

---

(2) Catálogo N.° 82. Donación del Sr. Guillermo Carbajal, uno de los hijos del retratado. 1911. (*)

(*) Esteban Ussi nació en Florencia el 3 de setiembre de 1822; murió en la misma ciudad el 10 de junio de 1901. (**)

(**) En julio de 1933, el pintor Manuel Barthold ejecutó una copia de esta obra, por encargo del Dr. Carlos Carbajal, nieto del pintor. Doc. T-VII, f.ª 121. Arch. M. N. de B. A.

(3) Este cuadro obtuvo Primer Premio en la Exposición de París de 1867. Hoy día está en la Galería de Arte Moderno, de Roma. (Véase ilustración pág. 31.)

(4) Invertida su posición y con pequeña variante, se entiende, con relación al retrato a que aludí antes.

rácter histórico complementando el sujeto retratado. Le hallamos huérfano de la tutela artística que en Florencia le cobijara, y lejos de todo ensayo o tanteo que afianzara un eclecticismo o una superación. Le seguimos luego a través de su fecunda labor —que tiene un punto culminante en 1867— en una trayectoria extendida por más de treinta años y singularizada por una uniformidad constante, casi monótona, que acusa evidentemente, su falta de dominio para las rebeldías y dificultades técnicas, pero que acusa, entretanto, indiscutiblemente, que su inteligencia y su sentimiento se aunaron y apoyaron siempre en un gran fondo de cualidades nativas que hubieran podido llevarlo a expresar, con muy grande virtuosidad, la verdad más que lo real, la intención moral —psíquica— más bien que el motivo pintoresco.

No voy a analizar las tendencias que imperan en la figura, en la composición o en el cuadro de historia, para establecer paralelos o destacar supremacías, pese al interés y al atractivo que para mí ofrece cada individualidad, porque fácilmente encontraría yo por muy cercanos aspectos —exceptuando a nuestro artista cumbre, Juan Manuel Blanes, se entiende—, una íntima unidad entre la pintura y las ideas, entre los artistas y su tiempo en nuestro medio; y, además, porque me olvidaría de que la crítica y el artista marchan siempre en sentido contrario, para poder decir con Houdon que cada época corrige las debilidades de la que le precede, sin que sea necesario destruírlo todo...

Tampoco haré un extenso y minucioso estudio de la obra de Carbajal, porque ello excedería los límites de mis propósitos; que no son otros que los de consignar en esta breve reseña que trata de realizaciones y circunstancias, algunos datos que podrían servir mañana para quien escriba la biografía completa del artista, de modo que éste figure en el sitial que por derecho propio le corresponde ocupar en la historia del arte nacional.

A mi entender, la obra de Carbajal tiene para nosotros un valor histórico superior al valor artístico que es posible reconocerle y que es justicia no retacearle.

Por los méritos que lo acredita, el histórico pertenece al presente —en todos los tiempos—, por su documentación gráfica; el artístico pertenece a su época influído por circunstancias antinómicas subjetivas y del medio local; aquél revive el procerato civil y militar de la República, figuras troncales de nuestra nacionalidad; éste nos informa de intranquilidades y luchas, y de esperanzas y desalientos muy hondos en pos de la conquista de un ansiado ideal.

Sigámosle: del tiempo que media desde su regreso al país en abril de 1858, hasta el momento de su muerte, que acaeció en

Montevideo el día 18 de noviembre de 1895 (5), cabe destacar el lapso de 1865-1870, por hallarse comprendido en este término sus obras de más valimento, y porque singulariza uno de los períodos de su mayor actividad pictórica.

En efecto, en 1865 ejecutó un retrato del General Flores, destinado al Jefe Político del Departamento de Colonia, don Felipe Arroyo, óleo que expuso en el comercio de librería del señor Bousquet, en octubre del año citado.

A estar a las informaciones de la prensa, este cuadro mereció cálidos elogios de la crítica por la fidelidad del parecido entre el retrato y el original.

Con su *Artigas en el Paraguay,* que pintó entre 1865-66, inicia una serie de telas de gran formato, ante las cuales es necesario detenerse.

Nos hallamos aquí frente a un sentir interpretativo del tecnicismo que singulariza a la pintura de la escuela toscana, si no por la composición y el dibujo —de irregularidades apreciables, éste—, por el empaste de las masas y su fina coloración; cuya gama, sutil, armoniosa y cálida, presta realidad al conjunto del tema evocado en el lienzo, realzando con hondo misticismo, la serena melancolía del Precursor en su ostracismo. Cubierto con un poncho claro, sentado junto a un macizo de plantas, del que yergue una palmera, tiene éste a su diestra como preciado símbolo de emancipación, el libro de la Constitución nacional.

Este lienzo, compuesto bajo las fuentes de la tradición y con la documentación verbal de hombres de la época que conocieron directa o indirectamente al Precursor, nos dice de promisoras y más felices realizaciones: los lienzos de *Joaquín Suárez, Melchor Pacheco y Obes, León de Palleja,* etc.; y proclama el gran mérito de Carbajal, desde el punto de vista patriótico, de ser éste, el primer pintor de Artigas; obra de trascendencia innegable en la producción pictórica posterior que busca interpretar al prócer.

He hablado de un lento peregrinar artístico, de nobles ansias de triunfo acariciadas hondamente... El estímulo no era moneda corriente por aquel entonces. Así lo constatamos por informaciones periodísticas.

En 7 de agosto de 1866 la Redacción de "El Siglo" creía oportuno hacer una suscripción para adquirir este cuadro y donarlo al Museo Nacional, ya que el Gobierno no lo adquiría.

¿En qué circunstancia pasó luego al Museo esta tela que interesó a la opinión pública por la evocación histórica que alienta

---

(5) Otros datos dan como fecha, el 25 del mismo mes y año. (*)

(*) En los últimos años de su vida ya había abandonado su labor artística, aquejado por graves males físicos.

y por su discreto exponente pictórico? No he podido hallarla hasta ahora. El cuadro figura hoy en las galerías del Museo Histórico, proveniente del ex Museo Nacional. (6)

La influencia decisiva del éxito popular alcanzado, fué, sin duda, acicate determinante para que en 1867, Carbajal llevara a cabo otros cuadros de la serie de gran formato, que ya mencioné, habiendo ejecutado entretanto un retrato del Dr. Ferreira (que, adquirido por suscripción, fué colocado en el salón de la Universidad, el día 3 de setiembre de ese mismo año) y el del Gral. León de Palleja.

Con la realización de los retratos de Joaquín Suárez y Melchor Pacheco y Obes, pone el pintor en evidencia sus felices cualidades artísticas y también sus defectos técnicos capitales: rigidez e incertidumbre del dibujo, coloraciones carentes de vibraciones lumínicas... mas, a poco que desprevenidos consideremos tales lienzos, nos sentiremos embargados por la meditación y el recogimiento en cálida comunión, pues de ellos emana a raudales austeridad imponente y grave. Sentimientos que prestan vida y realidad intensa a los personajes representados, y nos hablan de cruentas luchas, de sacrificios y de heroísmo, levantando hacia el seno de la gloria, el puro concepto de Patria y Libertad.

Son dos cuadros de características semejantes. Tienen, con pocas variantes, idéntica decoración: una amplia estancia en la que solamente cambia la actitud del personaje, que está igualmente de pie, junto a una mesa cubierta con una carpeta de color rojo minio, orlada con galón y flecos de oro, y con los mismos elementos accesorios, decorativos, que en ella descansan. Arriba, pende una cenefa roja carminada oscura, y al fondo, cerrando el escenario, un suntuoso motivo de arquitectura, con un gran ventanal con vista al exterior, en el primero, y adornado con un cuadro, en el segundo. En aquél la coloración es más baja o atenuada que la que tienen la estancia y sus complementos, como asimismo el personaje. Carentes de vibraciones —ya lo he dicho—, riñen ambas ante las exigencias pictóricas de la perspectiva aérea y del tono en contraluz. No obstante, en estos dos lienzos su técnica está mejor comprendida y resuelta que la de *Artigas en el Paraguay*, ofreciendo, para nosotros, el interés mayor de que casi vislumbra una expresión personal, dentro de su definida tendencia.

En estos lienzos, los planos principales son más justos, y más vigorosos los volúmenes de las masas que los destacan, acusando más firmeza y dominio de ejecución.

---

(6) El Museo Nacional funcionó desde 1839 (?), hasta el 10 de diciembre de 1911, en que por Ley N.º 3932, de esa fecha, se crearon los Museos Nacionales de Bellas Artes, Historia Natural y Archivo y Museo Histórico. (*)

(*) Por Ley N.º 8015, de 28 de octubre de 1926, cambió su denominación de archivo y museo, por la de Museo Histórico Nacional, que hoy lleva.

Pasados los instantes primeros de éxito, ¿cayeron estas obras en el olvido? Todo lo hace suponer así, pues en la sección Boletín del día, de "El Orden", de 24 de diciembre de 1868, se dice, re firiendo al retrato del Patricio don Joaquín Suárez: "*Hace cerca de dos años que nuestro compatriota D. Eduardo Carbajal, concibió el loable pensamiento de hacer el retrato de ese venerable ciudadano, llevándolo a efecto con un éxito sorprendente. Una suscripción promovida con el fin de regalarlo a la Nación, tuvo el resultado negativo; pero, confiando en que con un poco de empeño se podrán reunir en algunos días los $ 1.170 que aún faltan a cubrir el importe de ese hermoso lienzo, hemos pedido al Sr. Carbajal la lista de suscripción para continuarla desde hoy en esta Redacción, invitando al noble pueblo oriental a ayudarnos en tan laudable propósito. Contando con que todos nuestros colegas nos ayudarán en la empresa, podremos quizás, a la vez que augurar al gran Patricio un feliz principio de año, y ofrecer al Museo Nacional en tan clásico día la obra que ha de inmortalizarle ante las futuras generaciones. No dudamos que el Gobierno nacional contribuirá a la realización de esta idea, pues siempre ha sido deber de los gobiernos perpetuar la memoria de los hombres que pueden dar esplendor a la República.*"

La suscripción, de resultado negativo, iniciada con anterioridad, había comenzado, al parecer, con éxito, ya que en "El Siglo" de 22 de marzo de ese mismo año, anunciaban que en la ciudad del Salto se habían suscripto por más de $ 600.00. También noticiaban que Carbajal haría, de inmediato, un retrato del General Flores. No he visto nunca este cuadro.

El retrato de Joaquín Suárez y el de Melchor Pacheco y Obes, figuran hoy en el Museo Histórico. Provienen del ex Museo Nacional.

En el archivo de este instituto existe un Catálogo, que lleva la fecha 1889, donde se menciona que el retrato de Melchor Pacheco y Obes ingresó al Museo en 1882, destinado por la Junta Económico-Administrativa. En cuanto al de *Artigas en el Paraguay* y al de Joaquín Suárez, no existe más referencia que su figuración.

Como dato ilustrativo, puedo consignar que a mediados del año 1872, Eduardo Carbajal había hecho entrega al Gobierno, del retrato del venerable ciudadano don Joaquín Suárez, adquirido, para ser depositado donde correspondiera, por suscripción popular. Esta obra había sido avaluada por su autor en la suma de dos mil quinientos pesos; lo recaudado sólo alcanzó a un mil doscientos setenta y ocho pesos.

Ya he dicho que mientras ejecutaba estas grandes telas, Carbajal pintó también el retrato del Dr. Ferreira, y el del Gral. León de Palleja.

Este último cuadro es, indudablemente, su mejor trabajo: su construcción es firme; justo de dibujo y de coloración; su seguro empaste mantiene aereado el equilibrio de las masas, precisando los valores con real exactitud. La composición es simple. Representa al héroe, sentado junto a una mesa escritorio, con uniforme de Coronel ([7]), en más de media figura y tamaño natural, teniendo en su mano derecha el sombrero elástico y luciendo en el pecho una condecoración: la medalla militar de Monte Caseros.

Este hermoso óleo, que es de forma oval, mide 115 centímetros de alto por 90 de ancho. Ingresó al Museo Nacional de Bellas Artes, en 1913, por canje realizado con el Archivo y Museo Histórico. Provenía del ex Museo Nacional.

Es necesario hacer aquí un aparte, porque alguien ha puesto en duda que esta pintura sea obra de Eduardo Carbajal ([8]). Es más aún: asegura que es de Juan Manuel Blanes, pero sin aportar los elementos que deben establecer en forma categórica e indubitable, la base en que sustenta tal afirmación.

Yo, por mi parte, y mientras no aparezca tan importante colaboración documentaria, que juzgo de inapreciable valor para los fines histórico-artísticos aquí perseguidos, respetaré la vieja atribución de que goza la tela aludida, dejando, además, constancia de mis investigaciones en procura de su autor y de su origen en el ex Museo Nacional; como asimismo de los comentarios que me sugiere la afirmación interpuesta.

Según las informaciones de la prensa de la época, ya en 1.º de febrero de 1867 era conocido un retrato del Gral. León de Palleja, original de Eduardo Carbajal, que se exponía en el comercio del Sr. Bousquet. Esta obra llamaba la atención pública y se le consideraba de mérito.

Si hasta aquí no puede decirse que se trata del mismo cuadro que hoy posee el Museo de Bellas Artes, no deja de ser esto un principio en la senda a recorrer para llegar a mis fines.

El 23 de marzo del año citado se noticiaba que nuestro pintor presentaría al señor Gobernador Provisorio el retrato del nombrado General, de que era autor. Bordándose elogios sobre el valor de la obra, por la fieldad de los rasgos físicos transparentados en el lienzo, juzgábanlo merecedor de ser adquirido por el Estado, para la galería que se formaría en el Museo Nacional.

El 29 del mismo mes y año, "La Tribuna" mencionaba que el Gobierno había comprado el retrato del Gral. Palleja, ejecutado

(7) León de Palleja alcanzó el Generalato después de muerto en el combate del Boquerón, o del Sauce según la denominación que le dan los historiadores paraguayos y brasileños, librado el 18 de julio de 1866.

(8) Mi estimado y viejo amigo el erudito historiador, Dr. D. José M.ª Fernández Saldaña. Véase "Juan Manuel Blanes; su vida y sus cuadros", obra de que es autor.

por Eduardo Carbajal, calificando ese óleo como uno de los mejores y más parecidos que se habían hecho hasta ese entonces; y agregaba: *"Con ese acto, el Gobierno ha ejercido un doble acto de justicia. Un homenaje al héroe y una merecida recompensa al artista estudioso y modesto".*

Y bien; en el Museo Nacional no figuró nunca otro retrato del General Palleja, que el que posee hoy nuestro Museo de Bellas Artes.

Mas, prosigamos. Con anterioridad a ese óleo de Carbajal, adquirido por el Gobierno, el artista nacional Juan Manuel Blanes había realizado un retrato de León de Palleja; y el pintor italiano Pedro Valenzani, otro retrato del mismo héroe. De ello nos informa "La Opinión Nacional" en su N.° 183, año I, de fecha 11 de agosto de 1866. Bajo el título de "Crónica local. -- Retrato del Coronel Palleja, diciendo: *"Hemos tenido el gusto de ver el que ha hecho nuestro compatriota el artista Blanes, hecho en seis días y que está en exhibición en casa del señor Bousquet. Inmediatamente después, nos trasportamos al taller del señor Valenzani, que también ha hecho otro retrato del General Palleja. En honor de la verdad, diremos: el del señor Blanes nos trasporta al campo de batalla, en medio de los peligros que su valor no medía. El señor Valenzani nos lo presenta como en un día de parada, haciéndonos recordar el ahinco con que cuidaba la disciplina de su querido batallón Florida. Ambos artistas se han posesionado bien de la figura y fisonomía del héroe que han trasladado al lienzo. Esperamos que ambos trabajos sean dignamente recompensados."*

Y es otra vez "La Tribuna", la que en su N.° 421, año II, de fecha 15 de agosto de 1866, refiriéndose a la mencionada obra de Juan Manuel Blanes, anuncia que *"los amigos del General Palleja levantan una suscrición para comprar el retrato del General Palleja hecho por Blanes y regalarlo a la viuda de Palleja".*

A simple título informativo, debo agregar aquí que el producto de la suscripción alcanzó a $ 838.50; y que Blanes recibió, por precio convenido del retrato, la suma de $ 691.20.

En consecuencia resultó un sobrante de $ 147.30, que motivó la resolución de que informa la siguiente carta, que transcribo:

"Señor Doctor D. José Ellauri. - Mi estimado amigo: Habiendo iniciado el pensamiento de obtener por medio de una suscrición el importe del retrato del General Palleja, hecho por el Sr. Blanes, para presentarlo a su familia, la espontaneidad que, en justo homenaje a la memoria de aquél, he encontrado en sus numerosos amigos, para la realización de ese pensamiento y el concurso que me ha prestado don Federico Donnelly, me han permitido reunir mayor suma que la necesaria para el objeto, dejándome un sobrante de 147 pesos 30 centésimos.

Hallándose usted al frente de otra suscrición con objeto análogo, le ruego quiera recibir esa suma, que le remito, para que forme parte de la suscrición indicada.

Soy su atento amigo y compañero, Q. B. S. M. — ADOLFO RODRÍGUEZ. -- *Montevideo, setiembre 12 de 1866.*"

Y como justificativo que corrobora el contenido de esta carta, aparece el publicado en "La Tribuna", año II, N.° 442, de 15 de setiembre de 1866, del tenor siguiente:

" *He recibido del Sr. Dr. D. Adolfo Rodríguez la cantidad de seiscientos noventa y un pesos con veinte centésimos, valor convenido de un retrato ecuestre y al óleo del finado señor General don León de Palleja, ejecutado por mí. -- Montevideo, 7 de setiembre de 1866.* -- JUAN M. BLANES."

Por la fisonomía moral del cuadro —digamos así— realizado por Blanes, a que alude "La Opinión Nacional", éste es el que hoy se conserva en la Escuela Militar. (*)

El General Arquitecto Alfredo R. Campos, actual Director del expresado instituto, me ha informado que el Gral. Cándido Robido, guerrero del Paraguay, oficial que fué del Batallón Florida en esa campaña, legó, por cláusula testamentaria, a la Escuela Militar, el cuadro de referencia, el 15 de febrero de 1927.

En cuanto al óleo de Valenzani, a que también se alude en la crónica transcripta, nada puedo decir. Nunca lo he visto, ni sé dónde se encuentra.

Por otra parte, la técnica de este pintor tiene otra modalidad, y nadie podría confundir —de buena fe— una obra suya con las de Blanes o con las de Carbajal.

Dado lo expuesto, debo, ahora, considerar algunas circunstancias que, por imperativo de los hechos y de la lógica, me permiten mantenerme dentro de mi criterio personal, expuesto.

Hice ya mención a un Catálogo existente en el archivo del ex Museo Nacional, confeccionado en 1889. En este Catálogo figura un solo retrato del General Palleja, y da como autor del mismo a Eduardo Carbajal.

Por muchos años, pues, tantos como los que median hasta el 10 de diciembre de 1911, fecha en que cesó de funcionar el nombrado organismo para con sus elementos formar los actuales museos nacionales, ese cuadro estuvo expuesto en las salas del Museo, luciendo la leyenda correspondiente.

Si tenemos en cuenta que Carbajal murió en 1895, y que Blanes murió en 1901, y que nunca, ni el propio Blanes, ni nadie, hizo notar la anomalía fantástica que representaba para este artista que en una galería pública nacional se atribuyera a otro pintor

(*) Véase ilustración página 16.

cuya reputación ya no le alcanzaba, una obra debida a su pincel, usurpándole su nombre de autor; si no existe en el archivo mencionado nada que pueda relacionarse a una indicación o a una protesta, como sería lo razonable, en mérito a un hecho semejante, no tenemos por qué poner en duda, ni por un instante, solamente, que el aludido retrato no sea obra de Eduardo Carbajal.

Tampoco podría prevalecer duda alguna, si consideramos que don José Arechavaleta, último Director que fué del Museo Nacional, fallecido en 16 de junio de 1912, íntimo amigo de Carbajal y de Blanes, discípulo de Dibujo de aquel pintor, hubiera podido ignorar la obra realizada por ambos artistas, y permitido, primero, desde su cargo de vocal-secretario de la Comisión de Biblioteca y Museo, que desempeñaba ya en 1868, cuando el organismo dependía de la Junta Económico-Administrativa, y luego, durante sus muchos años al frente del Museo, que en éste se cometiera el absurdo de hacer figurar como obra de Carbajal, un original de Blanes.

Estos antecedentes destruyen a mi entender —mientras no sean rebatidos con la documentación terminantemente probatoria que es menester aportar— la simple afirmación negativa a que he hecho alusión, y no da lugar para entrar a analizar técnicamente la obra de ambos pintores, o la de uno con relación a la del otro, con el objeto de robustecer la verdadera identidad del autor. No habría que ahondar muy profundamente para ello...

Volvamos a la obra de Carbajal para considerar otros cuadros suyos.

La serie de grandes lienzos puede cerrarse con el retrato del General Flores y el del General Enrique Castro, los que pintó entre marzo de 1868 y julio de 1870. Este último óleo acusa ya marcado descenso en la labor del pintor y en sus valores plásticos generales. No alcanzan éstos a los que singularizan el retrato del General Melchor Pacheco y Obes; su composición es pobre. Sin embargo, la bizarra figura del General, que aparece en traje de gala, serena y noble, en una sala de aspecto suntuoso y fondo arquitectónico convencional, cuyas tonalidades fuera de ambiente restan, lastimosamente, unidad de tono y valores, tiene hermosos y felices toques, pinceladas sobrias y justas, que prestan realidad y morbidez a las carnes y solidez a los volúmenes, pero el dibujo es rígido y afectado de monotonía.

Esta tela, que se conserva ahora en el Museo Histórico Nacional, se halla bastante deteriorada, acusando múltiples y viejas restauraciones por manos inexpertas, lo que ha contribuído a desmejorarla. Ingresó al ex Museo Nacional por donación de la señora Fanny Jaureguiberry de Castro, hija mayor del retratado y esposa del Ing. D. Juan José Castro.

Muchos son los defectos que pueden encontrarse en la obra de Carbajal, "a prima facie", y muchos más si se sutilizara sin relación a los factores básicos del ambiente del país, en su época, cuando, por otra parte, son tan contados los pintores nacionales de valía, pues exceptuando al artista máximo, no hallaríamos con quién establecer distingos; defectos que están ampliamente defendidos por una constante y ahincada laboriosidad y una gran honestidad artística; virtudes éstas que si no llevaron a Carbajal a eminencia de Maestro, le hicieron sobresalir holgadamente y alcanzar cierta superioridad.

Profundamente respetuoso de severas normas, tradicionales en el campo del Arte, a ellas subordinó su personalidad, con amor y noble conciencia, pero sin rebasar los límites de lo aprendido.

Gran cantidad de sus óleos, retratos todos, pero del formato corriente asignado a este género pictórico —bustos generalmente, o cuando más media figura— se guardan aún en el seno de antiguas familias patricias, cuadros que irán algún día, sin duda, a enriquecer las diversas secciones del Museo Histórico Nacional, donde figuran ya muchos; en la Sala de Representantes de la Asamblea de la Florida y Constituyentes del año 30; Sala de Presidentes, etc.

A este respecto, creo yo que un estudio sereno y detenido de los muchísimos cuadros de autores desconocidos que llenan las paredes de esta prestigiosa casa de historia y de tradición nuestra, posiblemente permitiría descubrir obras de Carbajal que por hoy se mantienen en el anonimato, dada la característica general del pintor, de no firmar sus obras (9). Yo entiendo que es deber de los hombres de Gobierno designar un núcleo de personas que, constituídas en Comisión de expertos, asumirían patrióticamente, ante el Estado y la historia del arte nacional, la honrosa responsabilidad de rehabilitar la obra de Carbajal que se halle en aquellas circunstancias.

De esta manera, cuando se escriba de la vida y de la obra del artista, se podrá considerarle ampliamente en sus diversas etapas; y, lo que es más noble, aún, se podrá consolidar sin prejuicios sus verdaderos valores artísticos, haciéndolos primar sobre muchos suyos que deben ser considerados, por su uniformidad singularizante e inexpresividad plástica, dentro de la agobiante labor de cuadro de encargo, en que el artista pone en su realización, las más de las veces, fríamente, más su saber que el cálido vuelo de su inspiración.

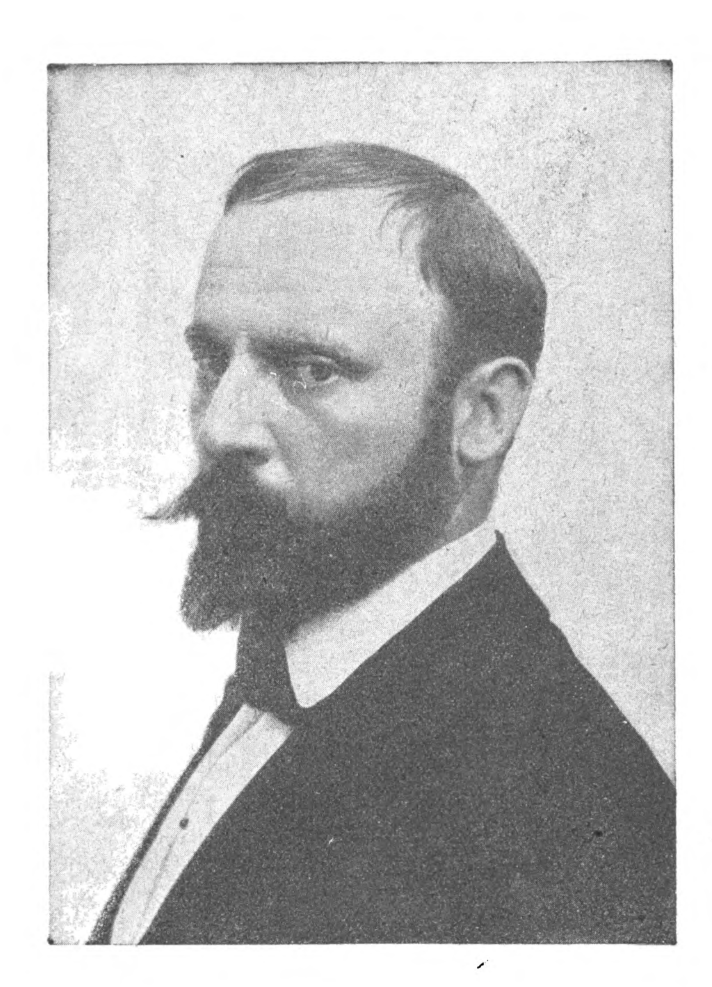
Eduardo Dionisio Carbajal fué Catedrático de Dibujo en la Universidad Mayor de la República.

---

(9) Los retratos del 1.º al 14.º Presidentes Constitucionales de la República, son obra de Carbajal, según mis datos.

DIOGENES HEQUET

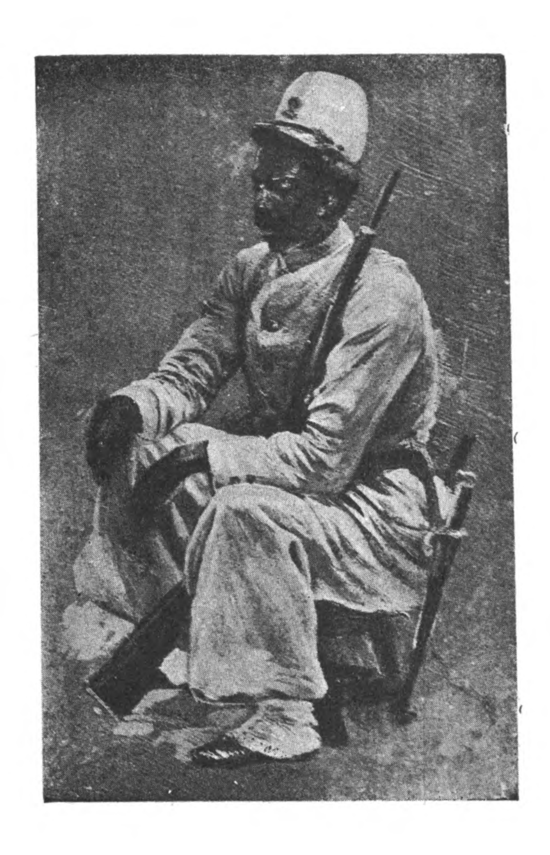
EL PINTOR DE LAS
GLORIAS NACIONALES



DIOGENES HEQUET. (*)

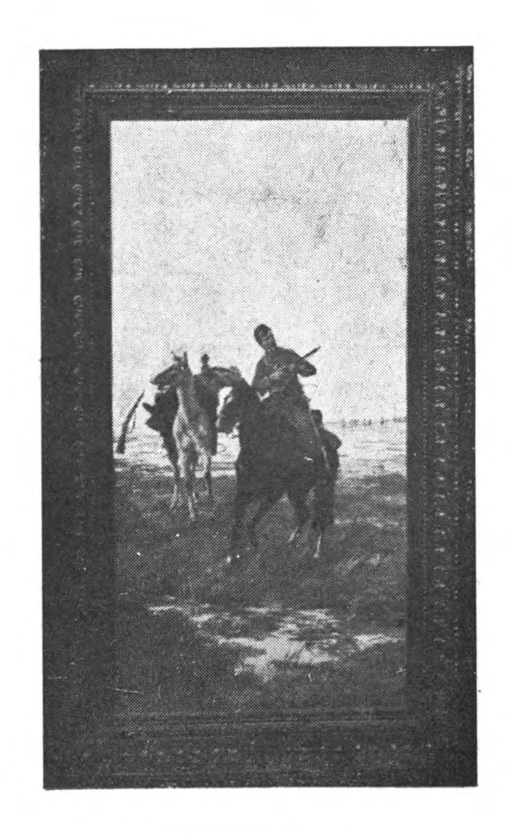
Nació en Montevideo el 26 de setiembre de 1866.
Murió en la misma ciudad el 20 de agosto de 1902.

(*) En pleno triunfo de su talento.

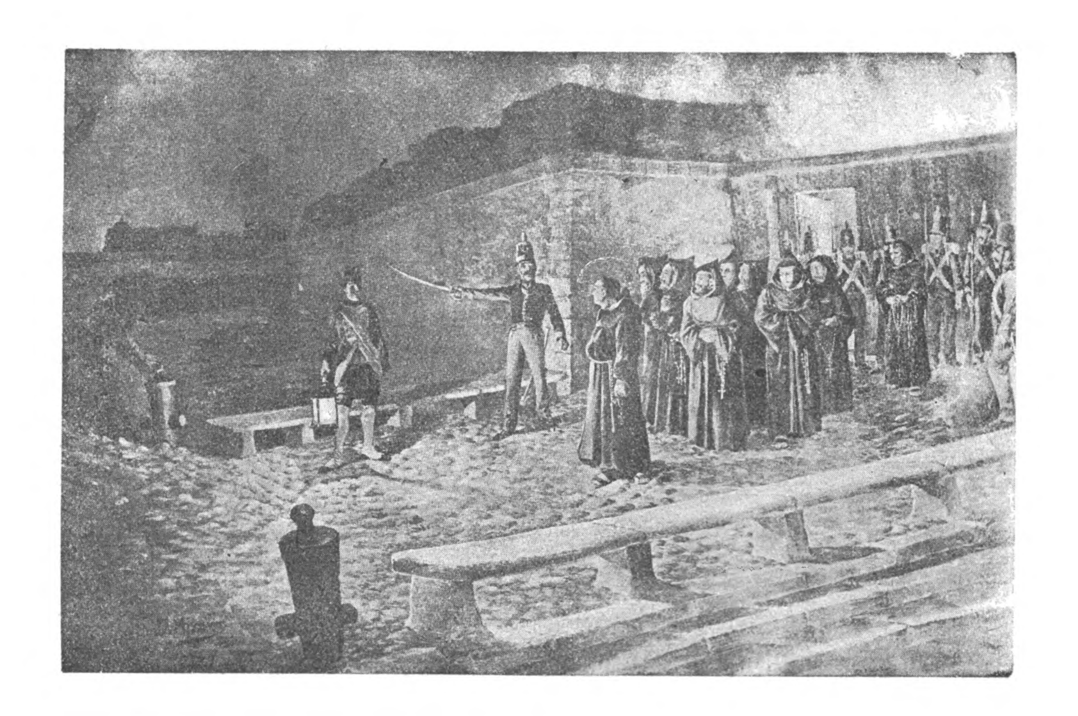


HEQUET (Diógenes).

TIPO MILITAR. -- Oleo, Cartón. -- Alto, 0.235; ancho, 0.145. -- Firmado. -- Museo Nacional de Bellas Artes.



HEQUET (Diógenes). EXPLORADORES SORPRENDIDOS. -- Oleo, Lienzo. -- Alto, 1.00; ancho, 0.50. -- Firmado. -- Museo Nacional de Bellas Artes.



HEQUET (Diógenes).

PRIMER SITIO DE MONTEVIDEO. -- **''Váyanse con sus matreros.''** -- Oleo, Papel-tela. -- Alto, 0.66; ancho, 1.02. - Firmado. - Galería particular.



HEQUET (Diógenes).

LOS ORIENTALES EN MONTEVIDEO. -- Oleo, Lienzo. -- Alto, 0.68; ancho, 1.04. -- Firmado. Galería particular.

AL historiar la vida artística de Ernesto Meissonier, Henri Roujon dice:

"*Un día —no era en tiempo de guerra ni de maniobras—, con una mañana de julio en que el sol brillaba radiosamente, un escuadrón de coraceros pasaba al galope, cerca de Poissy, sobre un magnífico campo de trigos maduros, a cuyo alrededor se extendían terrenos de inculto herbazal...*

Cuando la tromba de caballos y hombres hubo agostado, devastando —cual meteoro centelleante— los altos trigos dorados, había allí dos hombres que contemplaban este espectáculo con evidente satisfacción e interés no disimulado.

El uno era alto, pequeño el otro. El alto era el Coronel Dupressoir, que había mandado el movimiento. El otro, un anciano de piernas cortas, coloreada tez, larga y sedosa barba blanca, y de mirada singularmente expresiva: era el pintor Meissonier. A fuerza de instancias, y de indemnizaciones, había este último llegado a sus deseos, obteniendo que la caballería pasase a través del campo, para estudiar en seguida del natural, para un cuadro en obra, "1807", cómo los trigos eran pisados y rotos por el cocear de una carga..."

He recordado esta anécdota, que por sí sola expresa el espíritu y el talento de aquel grande artista francés, porque aquí, también una mañana de julio y bajo un cielo pletórico de luz, dos hombres de varonil silueta contemplaban desde la loma inculta de uno de nuestros cerros, una furiosa carga de caballería que se desarrollaba en el llano de la dilatada campiña... Uno de ellos era el Gral. Vázquez, jefe del Estado Mayor del Ejército del Sur en la campaña contra los revolucionarios de 1897. El otro, era el pintor Diógenes Héquet.

Como Meissonier, este pintor nuestro cumplía sus deseos, pero desgraciadamente no sobre un campo de trigos maduros y delante un cuerpo de maniobras, sino en el escenario triste y sangriento de la guerra civil. Para pintar motivos de historia militar, quiso

presenciar una batalla, para no sacrificar su honestidad de artista; y, devoto en el respeto a la exactitud documentaria, y en el culto al trabajo, cifró en ello el secreto de todo lo que hizo.

Difícil e ilógico sería separar la biografía de este hombre, de la historia de su obra, porque ambas están unidas íntimamente por la fuerza fatal de la vocación.

Enviado a París, por decisión paterna, en 1882, cuando contaba escasamente diez y seis años [1], debía perfeccionar sus conocimientos de grabador en arte litográfico, poniéndose bajo la dirección del artista litógrafo y pintor Luis Tauzin. Pero su carácter independiente, hostil a la disciplina del taller, le alejó de allí, bien pronto.

Tenía la intuición de un arte superior. Instinto rudimentario de artista, que, sin ser precoz, había de desarrollarse por ser condición connatural en él.

Por consejo de su profesor Tauzin, ingresó en 1884 en la Escuela de Bellas Artes del 14.° distrito de París, dirigida por Truphême, distinguiéndose bien pronto, alcanzando en tres años de curso una medalla de bronce, en 1884; una de plata en 1885 y otra de oro, en 1886.

En estos momentos su vocación se definía. Se empujaba. Los episodios guerreros le atraían, y, deseoso de aplicarse en su estudio, abandonó la academia para pagar tributo a una escuela ya en decadencia, abordando el género militar, siguiendo la tendencia aquella en la que por más de medio siglo influenciara —a pesar de la divergencias de temperamentos— la fama de Ernesto Meissonier, Alfonso de Neuville o Eduardo Detaille.



Es en el solar nativo donde he de seguirle ahora.

La dinastía artística de los Blanes tocaba a su fin, y ningún otro pintor nuestro parecía dispuesto a continuar por la patriótica senda emprendida por aquéllos, cuando el nombre de un adolescente, por todos, o de casi todos ignorado, surgió en el ambiente artístico con halagadora promesa. No era aún, el del pintor de historia que vendría después.

Si en 1887, Héquet exponía ya, tipos militares sin tema ni objetivo, todavía eran motivos sueltos, en los que predominaba el amaneramiento y la minucia del detalle, como un resabio de su primera educación artística de litógrafo-grabador. Sin embargo, su mano se afirmaba, su dibujo se hacía más suelto y el pincel cedía a la espontaneidad. Luego, avanzando siempre, perfeccionábase en el estudio de la composición, en alegres y pintorescas

(1) Había nacido en Montevideo, el 26 de setiembre de 1866.

escenas de la vida y de la actividad de cuartel, mostrando notables condiciones en el agrupamiento y en la distribución de los episodios, sin que la abundancia del detalle sacrificara la armonía del conjunto. Algunos de sus modelos tenían ya un aire de grandeza y de dignidad militar, y en sus ensayos históricos tendía al efectismo de las grandes apoteosis.

Sus *Episodios Nacionales,* pintados en claro-oscuro, fueron su primer paso hacia la revelación. Impresos en fototipia, el éxito de esta edición fué rápido y considerable, y en virtud de ello, popularizado su nombre. El ilustrador de historia quedaba aquí consagrado.

De la serie proyectada de estos *Episodios,* que llegaría a doce, el pintor terminó solamente once, de los cuales se imprimieron, en 1898, los diez siguientes: *El Grito de Asencio, Artigas en la Calera de las Huérfanas, Combate de San José, Batalla de Las Piedras, Primer Sitio de Montevideo, Exodo del Pueblo Oriental, Batalla del Cerrito, Congreso del Año XIII, Batalla del Rincón* y *La Escuadra de Brown frente a Montevideo.* El onceno se titula: *Los Orientales en Montevideo.*

Cumpliendo sus proyectos, que poco a poco veía realizados, abarcó más amplios horizontes, expresando en cinco grandes telas al óleo —ejecutadas por encargo de los veteranos de la guerra del Paraguay— los hechos de armas más culminantes de nuestro ejército en aquella memorable y titánica lucha. *Yatay, Estero Bellaco, Tuyutí, Boquerón* y *Lomas Valentinas,* son cinco cuadros que afirman una reputación y que, indiscutiblemente, llevan impreso el sello de una personalidad artística, imposible de no admirar; que si tiene sus grandes defectos evidentes, tiene también eminentes cualidades.

Injusto sería emitir un juicio absoluto, perentorio, tomando su obra en conjunto. Diógenes Héquet pintó con más amor y talento los tipos militares (2), los asuntos históricos y las escenas camperas, que los motivos pintorescos o los temas bíblicos. No obstante, en su *Jesús sobre las Aguas* —una de las telas de mayores proporciones que realizara— las figuras expresan bien, en su fisonomía y en sus gestos, una interrogación misteriosa, velada de religioso sentimiento. Ninguno de los personajes tiene aquí rol principal que le anime, pero se destacan y precisan netamente del ambiente marino que les circunda, tomando —dentro de la homogeneidad de un colorido atenuadamente sombrío— su valor natural. El dibujo tiende a ser severo, la composición está movida,

---

(2) En el Museo Nacional de Bellas Artes se conserva un cuadro de este género, titulado "Exploradores sorprendidos". Adquisición. (1903.) — En el momento presente, Héquet está representado con 8 óleos y 162 dibujos, provenientes de una donación de la madre del artista, Sra. Adelaida Escot de Héquet. 1927.

aereada la perspectiva, y el empastamiento de las grandes masas resuelto con deliberada pesadez.

En otras telas, el concepto de la composición es el que prima sobre el dibujo y el colorido. Algunos paisajes suyos, entre los que hay notas de color local, de intensa y vibrante luz, son como ajenos al concepto del pintor, para el que fué siempre accesorio, cuando no nulo, el sentimiento de la naturaleza agreste. ([3])

Incontestablemente, Héquet no fué un mágico del color. Los tonos bajos y las apagadas *nuances* de melancólicas esfumaduras, fueron características de su modalidad —que a nadie es dado modificar—, perdurando éstas por toda su existencia, como un reflejo, estereotipado, de la exaltada tristeza de su temperamento.

En arte, no representa nada un período de diez o quince años, en el cual el artista tantea, busca, vacila, tratando de orientarse en la ruta definitiva en que ha de culminar.

Diógenes Héquet tuvo también su pasado artístico de ensayos y tanteos. Al citar su obra, fuerza es detenerse en mitad del camino de su gran ideal, porque a estas alturas un mal extraño minó su organismo, debilitando su mente. Hubo un retroceso, y la muerte tronchó para siempre los laureles de sus triunfos, el 20 de agosto de 1902.

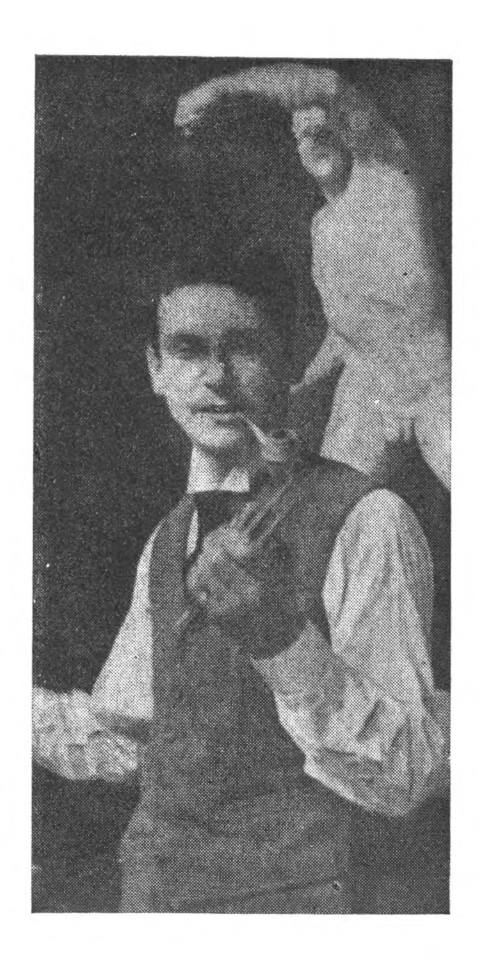
Yo he puesto sobre su tumba una corona, porque, huérfano de todo estímulo y justicia, resumió en sus obras, sus esfuerzos y sus dolores.

---

(3) Conservo en mi taller, un hermoso paisaje al óleo, de pequeñas dimensiones, poético y luminoso apunte de la costa del río San José, hecho en 1897, en el que se define bien el juicio que, ecuánimemente, emito.

JUAN M. FERRARI

UN ESCULTOR GENIAL
DE NUESTRA TIERRA



JUAN M. FERRARI. (*)

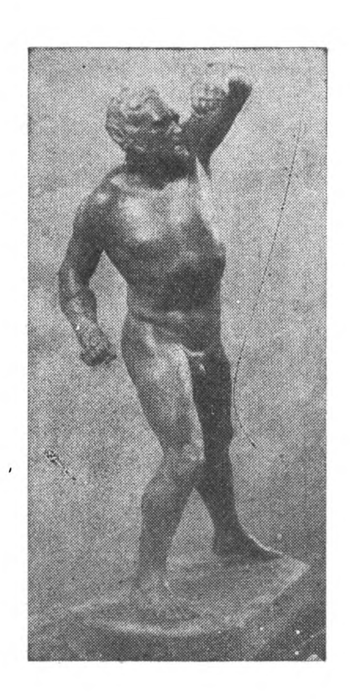
Nació en Montevideo el 21 de mayo de 1874.
Murió en Buenos Aires el 31 de octubre de 1916.

(*) En su época de pensionado, cuando ya demostraba ser un escultor de garra y ciencia sólida.



FERRARI (Juan M.).

PROMETEO. -- Yeso. -- Alto, 1.08, s/p.; largo, 2.18. -- Firmado. -- Museo Nacional de Bellas Artes.



FERRARI (Juan M.).

PUGILISTA ROMANO. -- Yeso. -- Alto, 0.95, s/p. -- Firmado. (*) -- Museo Nacional de Bellas Artes.

(*) En 1936, el Museo la vertió al bronce.



FERRARI (Juan M.). MONUMENTO AL EJERCITO DE LOS ANDES. -- **Mendoza, República Argentina.**

CUANDO se escriba la historia de los pintores y escultores nacionales, el nombre de Juan Manuel Ferrari estará junto al de los artistas que no se pagaron de modalidades transitorias que pretendieron romper los viejos moldes y el concepto secular del arte; y se dirá que es a la Escultura, lo que Juan Manuel Blanes a la Pintura: un artista máximo. Por consiguiente, uno de los escultores más geniales de nuestro país y del continente americano. Y lo es en forma indiscutible y definitiva. Su valer está en la magnitud de la obra realizada, ya que ella destaca, elocuentemente, su singular significación plástica.

Su concepto del arte; su tendencia, que respondía a un espíritu respetuoso de las buenas tradiciones artísticas —ajeno, ya lo he dicho, a las fórmulas de pretendidas escuelas estéticas—; sus aspiraciones de superación, alcanzadas; sus convicciones ideológicas, afianzadas por la robustez de su talento; y su íntimo sentir, equilibrado, determinaron y constituyeron su virtuosidad artística, vértice culminante de su consagración.

Desde muy joven, casi un niño, puede decirse, plasma en la dúctil arcilla las expresiones de vida y de intranquilidad de su temperamento, con un modelado correcto y sobrio, que luego, ya hombre, desarrolla, inspirado por su elocuente intuición, con la misma turbulencia avasalladora que es característica del ambiente del terruño nativo, tan lleno de ímpetus generosos, como de nobles y patrióticos sentimientos. Pudo así realizar obra de altos vuelos artísticos, como el monumento ecuestre del General Lavalleja, en Minas; el conmemorativo de la Batalla de Las Piedras, en la nombrada localidad, y el monumento al Ejército de los Andes, el más grandioso de la América latina. Imponente en su expresión por la unidad armónica y la fuerza vibrante que lo anima, avanza, éste, sobre la pétrea cordillera, irguiéndose hacia la gloria.

La obra de Ferrari acusa concepción noble, poder sugestivo intenso y composiciones originales, dentro un concepto plástico elegante y viril, ya en sus monumentos funerarios, que en gran número decoran las necrópolis rioplatenses, ya en sus tipos loca les, que singularizan épocas y costumbres del medio urbano y ru-

ral; advirtiéndose en estos últimos la idealización de la materia, en contraste con la intensidad ruda de la vida.

Al ceñir en su noble frente la simbólica corona de los triunfos, cayó vencido por el Destino.

Desde temprana edad Ferrari demostró vocación por las bellas artes, y, decidido a cultivarlas, se dirigió a Italia. Pensionado por el Gobierno nacional, radicóse en Roma el año 1890, y frecuentó el taller del renombrado profesor Ettore Ferrari. Ingresó luego en el Real Instituto de Bellas Artes, cursando estudios bajo la dirección del profesor Ercole Rosa. El año 1892 obtuvo en ese Instituto el primer premio de Escultura.

Concluídos sus estudios, regresó a Montevideo, el **año** 1896, fundando la clase de Plástica en la facultad de Matemáticas, de la cual fué su Catedrático Honorario durante el término de tres años.

Más tarde pasó a la ciudad de Buenos Aires, realizando algunas exposiciones y concurriendo a varios certámenes, mereciendo citarse el del monumento a la Independencia Argentina, en el que alcanzó el segundo premio del concurso.

Puesto en evidencia su talento, la ciudad de Mendoza (R. A.) le encargó la ejecución del monumento que conmemora *El Paso de los Andes por el General San Martín.*

En esa misma época, el Gobierno de su país le invitó, conjuntamente con seis grandes artistas europeos, a presentar un boceto para elevar un monumento al General Artigas, para el cual, además, se hacía un llamado a concurso. El Jurado resolvió declarar dignas del primer premio las maquetas de Ferrari y del artista italiano Angel Zanelli, aconsejando se llamara a una nueva prueba entre ambos escultores. El Gobierno no reconoció válido este fallo, pidiendo que la Comisión decidiera por uno de los dos bocetos o bien se considerara desierto el concurso. Después de algún tiempo, parte de dicha Comisión, integrada con nuevos miembros, otorgaba el primer premio a Zanelli y el segundo premio a Ferrari.

Para la erección del monumento al General Garibaldi ([1]) en Montevideo, le fué encomendada especialmente la presentación de un boceto. Ferrari aceptó y se dispuso a comenzar la obra, trasladándose entretanto a Buenos Aires por asuntos relacionados con su arte, cuando le sorprendió la muerte, en pleno vigor de su inteligencia, el 31 de octubre de 1916, dejando sin concluír una serie de trabajos importantes.

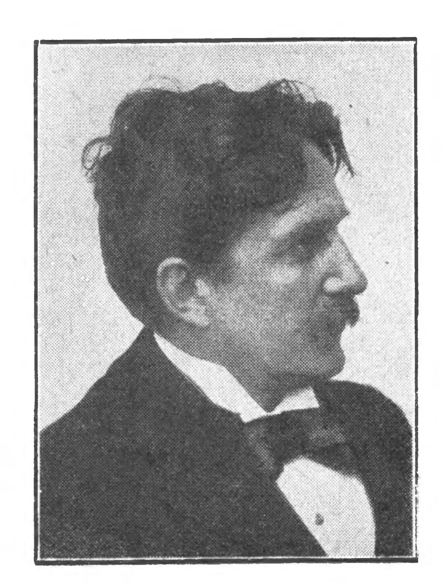
Juan Manuel Ferrari había nacido en Montevideo el 21 de mayo de 1874.

---

(1) El Monumento a Garibaldi había sido encomendado al escultor español Agustín Querol, quien falleció antes de realizarlo.

Domingo LAPORTE

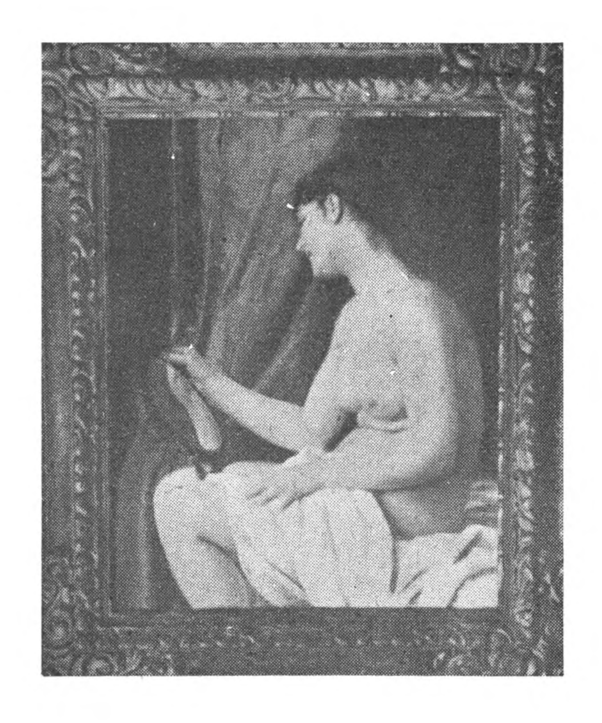
UN AVEZADO CULTOR DE LAS DISCIPLINAS DEL ARTE



DOMINGO LAPORTE. (*)

Nació en Montevideo el 19 de octubre de 1855.
Murió en la misma ciudad el 19 de febrero de 1928.

(*) En el momento de su mayor consagración.



LAPORTE (Domingo).

DESPUES DEL BAÑO. -- Oleo, Lienzo. -- Alto, 0.93; ancho, 0.75. -- Firmado. -- Museo Nacional de Bellas Artes.

QUIEN estudie la evolución de la pintura en nuestro país, desde los albores de su constitución política hasta el momento presente, hallará, a poco que examine las etapas cumplidas, dos artistas determinantes de un mismo período: Juan Manuel Blanes y Domingo Laporte.

El primero inicia y el segundo cierra lo que hemos llamado el ciclo de la pintura clásica en el Uruguay.

Domingo Laporte responde, por consiguiente, a un principio artístico tradicional, y puede considerarse que fué un fuerte pintor, erudito y avezado en las altas disciplinas de la técnica, a la par que un sobrio y consciente intérprete de la luz, de la línea y del color; que supo encauzar y dar unidad a sus temas de composición, venciendo hábilmente las dificultades que surgen en la realización de toda obra de arte.

Descolló ampliamente en el retrato; muchas de esas obras hacen pensar y sentir. Tal es la psicología que de ellas trasunta.

Su obra es, pues, un elemento educador de primer orden y un valor positivo de la pintura nacional.

Cultor, por temperamento, del arte académico, se singularizó en nuestro ambiente como uno de los más devotos adictos de los principios básicos de la secular y celebrada Escuela Florentina, sin subordinar por ello los valores intrínsecos de su personalidad.

Sus perfiles biográficos consignan, que nació en Montevideo el 19 de octubre de 1855; que cursó sus estudios en Francia y en Italia, regresando luego a Montevideo, donde desempeñó los siguientes cargos: Profesor de Dibujo en la Escuela de Artes y Oficios, desde 1879 hasta 1883; desde esa fecha hasta 1889, Director de becados de la nombrada Escuela, y encargado de la misma para contratar en Italia profesores destinados a dictar diversos cursos en ese organismo; Miembro de Jurado en concursos y certámenes oficiales; Director del Museo Nacional de Bellas Artes, actuando en él desde su fundación hasta 1928.

Aquí, imprimió las normas rígidas que caracterizan mundialmente el desarrollo y enriquecimiento de los museos de bellas artes —normas que, severa y celosamente mantengo yo, profundamente convencido de que nuestro instituto, lo es de consagración y no de estímulo— para que justicieramente figuren con honor los artistas.

Entre sus mejores obras al óleo deben citarse: *Patio del Palacio della Signoria* (Florencia), *Crepúsculo de Otoño* (Venecia), *El Avaro, Un Arabe, La Plegaria de un Arabe, El Mosquetero, El Ciociaro,* etc., e infinidad de retratos. Cultivó también el grabado al aguafuerte.

En la Exposición Internacional de París de 1889 obtuvo una mención honorífica con su cuadro titulado *El Gran Canal* (Venecia).

En nuestras galerías figura con tres óleos: *Lectura Pesada* (1), *Después del baño* (2) y *Autorretrato* (3), y una serie de aguafuertes. (4)

Domingo Laporte murió en Montevideo el 19 de febrero de 1928.

---

(1) Donación del autor. 1914.

(2) Adquisición. 1921.

(3) Donación de la Vda. del artista, Sra. Julia M. de Laporte. 1928.

(4) Donación del Ministro de Instrucción Pública Dr. Carlos M.ª Prando. 1927.

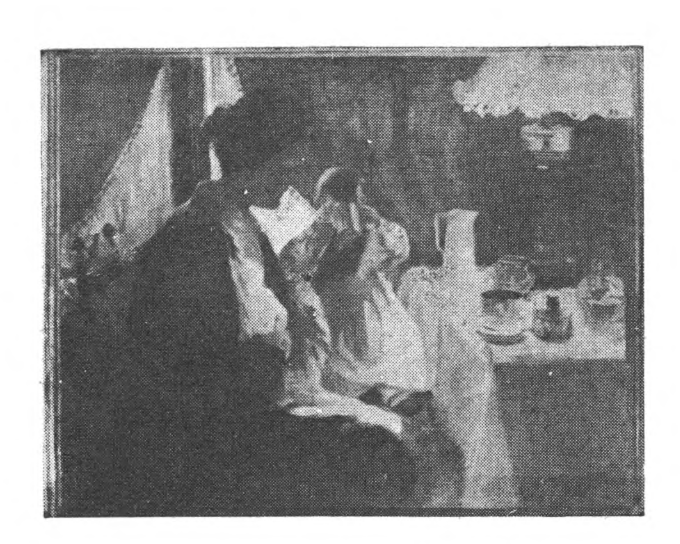
CARLOS MARIA
HERRERA



CARLOS MARIA HERRERA. (*)

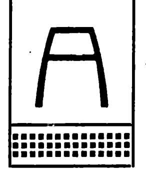
Nació en Montevideo el 18 de diciembre de 1875.
Murió en la misma ciudad el 28 de marzo de 1914.

(*) Poco tiempo antes de su muerte.



HERRERA (Carlos María).

MATERNIDAD. -- Oleo, Lienzo. -- Alto, 1.18; ancho, 1.49. -- Firmado. -- Museo Nacional de Bellas Artes.



UNQUE Carlos M. Herrera trató la pintura al óleo con singular maestría en el retrato y en el asunto histórico, en el que fijó afanosa dedicación, lo mismo que en sus composiciones pintorescas de sus días de aprendizaje, su figura artística se destaca entre todos los pintores nacionales, bien definida por la modalidad que le singulariza en su luminosa carrera de arte.

Especializado en ese procedimiento exquisito e ingenioso que se llama pastel, impregnó toda su obra de un espíritu ligero e intensivo a la vez, propio de quien siente y ejecuta con admirable virtuosidad, las gamas más delicadas y sutiles.

Estudiando su obra —no en su evolución, sino en sus esfuerzos— fácilmente se comprende que de contínuo buscó fijar, con un trazo definitivo, fuera de los exteriores del modelo, la personalidad moral, infinitamente diversa y misteriosa, de cada ser, revelada ya en el instante efímero de una mirada o en el rictus vago de una sonrisa.

Observador perspicaz del carácter físico, embelleció el tipo de sus mujeres, haciéndolas como debían ser, discretas o voluptuosas; y el de sus gauchos y soldados, preciso y de robusta virilidad.

Sus retratos femeninos son expresión de refinada elegancia, plenos de gracia vaporosa, como gloria amable y sonriente de vivir. Mujeres airosas, atrayentes, de ensoñadora mirada, que traduce un espíritu meditativo o expone un alma sencilla, delicada y buena. Figuras brunas, figuras blondas, emergiendo siempre nítidas de un fondo decorativo y poético, que la fantasía del artista se complacía en evocar...

Por eso muchos de sus estudios —apuntes de mujeres o de chicos—, que no son retratos sino maneras de sentir, tratados con espontánea sinceridad y trasladados al papel al azar de su capricho, llevan un signo particular, sonriente y seductor, que anima

sus facciones, imprimiéndoles por igual ese don especial del que la naturaleza se muestra tan esquiva: el carácter. Y ese carácter, repetido en casi toda su obra a modo de procedimiento, pero traducido por la potencia neta del dibujo y por la sutil finura del color, es lo que hace en Herrera la grandeza de su retrato y la base de su gloria.

Para la crítica corriente, fué esto, tal vez, su mayor gran defecto.

Debatirse en medio a la vulgaridad, ser personal pintando como se siente e interpretando con el alma el concepto del arte, sin subordinarlo a frías fórmulas de ecuación, no cabe en la mente de los profanos, ni en la de los soñadores de renombre. ¡Ser personal! No de otro modo hallaréis grandes pintores. Descuidad siempre de las tendencias amaneradas y de la técnica de procedimientos, y jamás os preocupe si más de una vez el artista ha exigido más al trabajo que a la inspiración, la perfección de su obra.

Como retratista Herrera fué un valor de alta apreciación. Como pastelista, un gran maestro. Y si aún hoy se le restan méritos, llegará un día en que se valorice en su justo nombre la notable colección de pasteles que nos ha dejado, y no será ya solamente a la sombra del campanario de la aldea donde se celebre la admiración que merece este grande artista. [1]

Su modalidad le colocó dentro del academismo, y en la historia del arte nacional cierra por hoy el ciclo de la pintura clásica iniciado por Juan Manuel Blanes, con la que tiene grandes puntos de contacto.

Carlos María Herrera había nacido en Montevideo el 18 de diciembre de 1875. Comenzó sus estudios de dibujo y pintura bajo la dirección del viejo profesor italiano Pedro Queirolo. En 1895 se trasladó a Buenos Aires, ingresando en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, obteniendo en esta institución su primer premio de dibujo, en 1896. En junio del año 1897, en mérito a sus relevantes condiciones artísticas, fué especialmente becado por nuestro Gobierno, por el término de dos años, en Europa. Radicado en Roma, continuó sus estudios con los artistas españoles Sánchez-Barbudo y Mariano Barbazán Lagueruela todo el tiempo de su pensión. Vuelto al país, ganó brillantemente por concurso su segunda beca, en junio de 1902, pasando en seguida a España, donde permaneció tres años, estudiando con Joaquín Sorolla y Bastida, regresando luego a Montevideo. En 1905 fué socio fundador y primer Director y *alma mater* del Círculo Fomento de Bellas Ar-

(1) En 1921 se le erigió un pequeño monumento en el Prado, Montevideo, obra del escultor nacional José Belloni, costeado por suscripción popular.

tes. Ocupaba por segunda vez este cargo, cuando le sorprendió la muerte, el día 28 de marzo de 1914.

Su obra fué fecunda y obtuvo con frecuencia señalados triunfos (2). Puede decirse que Herrera fué el retratista oficial de toda la sociedad uruguaya y de gran parte de la sociedad argentina.

En el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires se conserva un hermoso óleo, de gran formato, retrato de la Sra. M. N. de H., y en el de Santiago de Chile, un *Tipo criollo* al pastel.

En cuanto a su representación en nuestro Museo Nacional de Bellas Artes, exceptuando el cuadro histórico —su última obra— *La mañana de Asencio,* óleos y pasteles son de su época de pensionado (3). En el salón de actos públicos del Palacio de Gobierno figura su gran cuadro *Artigas en la Meseta del Hervidero;* parte del *plafond* del teatro Solís es obra suya.

Dejó esbozadas algunas telas de carácter histórico, entre ellas el *Congreso del Año XIII* y un retrato del General Artigas que estaba destinado a figurar en el Palacio Legislativo.

---

(2) En la Exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid, de 1903, obtuvo una Mención Honorífica, y en el Salón del mismo año, una Medalla de Plata.
En la Exposición de Arte del Centenario Argentino (1910) fué declarado fuera de concurso y nombrado Miembro del Jurado Internacional.

(3) Hoy día su representación ha aumentado, notablemente, en óleos y pasteles.

PEDRO
BLANES VIALE

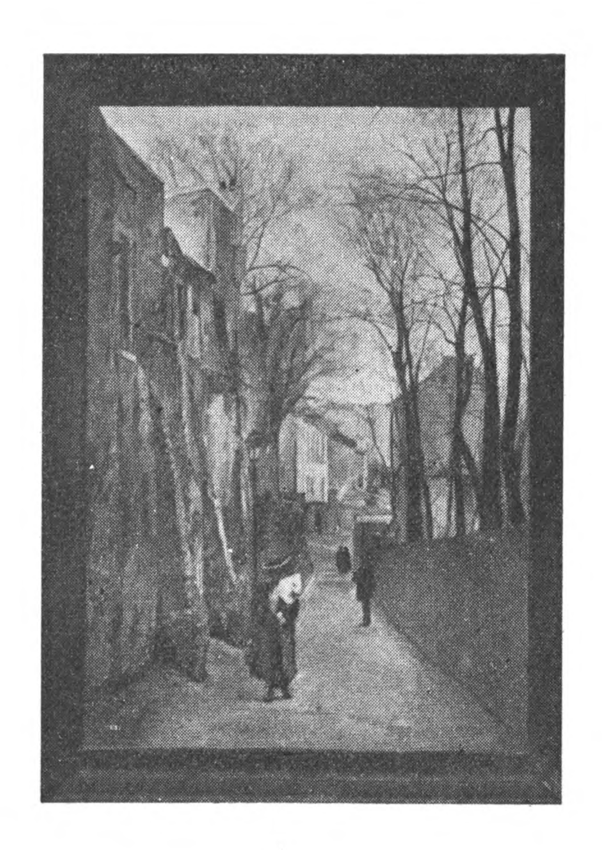
**UN VALOR POSITIVO
DEL ARTE PICTORICO**



PEDRO BLANES VIALE. (*)

Nació en Mercedes, Dpto. de Soriano, el 19 de mayo de 1879.
Murió en Montevideo el 22 de julio de 1926.

(*) En 1915.



BLANES VIALE (Pedro).

LA CALLE SAN VICENTE (Montmartre). -- Oleo, Lienzo. -- Alto, 1.15; ancho, 0.81. -- Firmado. -- Museo Nacional de Bellas Artes.

ENTRE los artistas nuestros que más se destacan en la pintura del paisaje, Pedro Blanes Viale ocupa un alto sitial, porque su obra tiene jerarquía de saneado valor.

Su mayor parte responde a tal género, prodigada desde el escenario de la naturaleza y a través de su temperamento íntimamente bucólico, que sabía interpretar el gran diálogo de la tierra y de los cielos, bajo el velo de silencio en que se aduerme el crepúsculo, o bajo la pristina claridad de la alborada. Momentos épicos y fugaces; torrentes de sentimiento de un espíritu creador que no conoció limitaciones para unir en feliz connubio lo pintoresco a lo poético y expresarlo en las gamas más sutiles, de impecable colorido.

Pedro Blanes Viale es un pintor serio, y en la acepción justa del vocablo. Un pintor bondadoso, de cuya obra fluye, sinceramente, tal sentimiento, hasta formar el sujeto principal del cuadro; soberbios cuadros, resueltos siempre con cualidades emotivas, junto a la realidad de las cosas, bien definidos de composición, de dibujo y de técnica; y de características locales, que informan la abrupta loma de un cerro minuano, los ásperos riscos distendidos tras un paisaje nostálgico, en tierra chaná; o los jardines feéricos de hispana tierra, que suman gran caudal de arte en la vasta producción del pintor.

En sus últimos años, abordando el tema de reconstrucción histórica, ejecutó algunas obras de aliento: ***El General Artigas dictando a su Secretario*** (encargo particular) y ***Artigas en el Congreso del año XIII*** (encargo del Estado).

Nació en la ciudad de Mercedes, Departamento de Soriano, el 19 de mayo de 1879. Se trasladó con su familia a Europa, contando muy pocos años de edad, e ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, donde cursó sus primeros estudios. Pasó luego a París, siguiéndolos bajo la dirección de Benjamín Constant. Más tarde a Italia, y con propósitos de estudio visitó Florencia, Roma y Venecia.

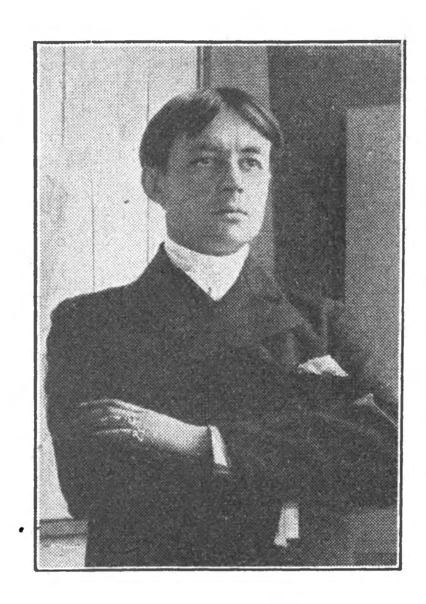
Regresó a Montevideo en 1899, y en 1902 obtuvo, por concurso, una beca para reanudar sus estudios en Europa. Fué, entonces, a París; trabajó junto al pintor francés Antonio de la Gándara, por espacio de tres años, y durante ese tiempo visitó Londres, Madrid y Toledo, con el fin de conocer algunas obras de los Grandes Maestros.

Terminada su pensión volvió a Montevideo, realizó una exposición de sus obras, y poco tiempo después fijó su residencia en París, visitando antes algunas ciudades de Francia, Bélgica, Holanda, Alemania, Austria y Suiza.

De regreso a la patria, ya en forma definitiva, fué nombrado por el Gobierno, en 1920, Inspector Nacional de la Enseñanza Industrial, cargo que desempeñó hasta el momento de su muerte, que ocurrió en Montevideo, el 22 de julio de 1926.

Amante de la belleza, Blanes Viale lo fué en todo sentido, y supo, antes de inclinar para siempre su cabeza noble y sensible, sensible y fina como su alma de artista, mirar con amor hacia el solar nativo, Mercedes, cuna de verdor como una canastilla cubierta de flores, donde quedaban la quietud de sus riberas y sus inexedibles cuchillas somnolientas, que su vigoroso pincel tantas veces develara...

Carlos Federico
S A E Z



CARLOS FEDERICO SAEZ. (*)

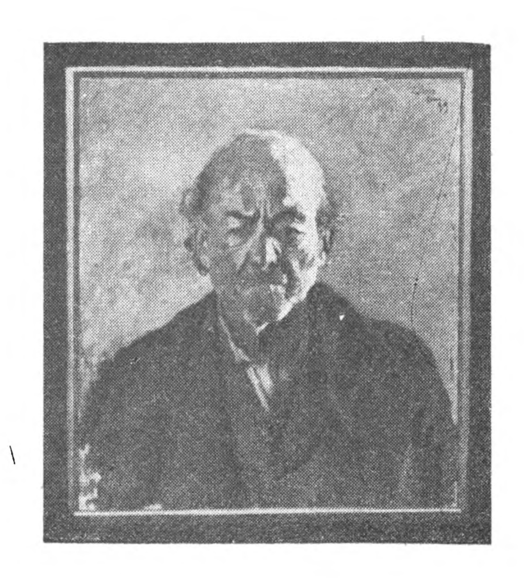
Nació en Mercedes, Dpto. de Soriano, el 14 de noviembre de 1878.
Murió en Montevideo el 4 de enero de 1901.

(*) A su regreso de Italia, poco tiempo antes de su muerte.



SAEZ (Carlos F.).

RETRATO. (Sr. J. C. M.) -- Oleo, Lienzo. -- Alto, 0.50; ancho, 0.61. -- Museo Nacional de Bellas Artes.



SAEZ (Carlos F.).

CABEZA DE VIEJO. -- Oleo, Lienzo. -- Alto, 0.600; ancho, 0.525. -- Firmado. -- Museo Nacional de Bellas Artes.

AL analizar los valores artísticos, positivos, que posee nuestro Museo Nacional de Bellas Artes, y exponerlos en breves monografías, como las que en el transcurso de los años he publicado, distanciadamente, en diarios y revistas, tiene, para mi satisfacción, la virtud de que mis opiniones han nacido al conjuro de mi más hondo y cálido sentir, libre mi espíritu de antagónicas pasiones de escuelas y tendencias.

Al citar a Carlos Federico Saez, recuerdo que nuestro reputado y querido viejo crítico *Gil Pérez* dijo que la columna en que se apoya el porvenir de este pintor de raza, se compone de dos materiales que son al hombre lo que la cal y la piedra al edificio: talento original y estudio serio. Y así lo era; pero un capricho irónico y desesperante del Destino, tronchó su vida en plena adolescencia, cuando apenas desbrozaba su senda en el campo del arte.

Brilló un instante; pero nos ha dejado en magnífica herencia, para admiración de muchas generaciones, las bellezas de sus realizaciones, exteriorizadas por su clara mente, que respondía con ritmo sobresaliente a la visión de sus ojos claros, ojos ingenuos, que sabían descubrir y ver la savia del vivir.

Como Blanes, fué un pintor extático. Basta detenerse un instante ante sus obras, para darse cuenta de esto que afirmamos con la convicción de un juicio exacto. Pero tiene una característica general, latente y notable, que impone siempre al observador un movimiento de extrañeza: por la concepción severa de sus temas; por la particularidad de su colorido, que es natural y sin artificios; y por la técnica extraordinaria —impetuosa casi siempre como malón de indios—, que la evidencia indiscutiblemente.

Con un análisis razonado, llego yo a afirmar que la labor de Saez da convicción absoluta de su gran tecnicismo y que difícilmente hallaríamos otro artista nuestro —de su época— a quien adjudicarle, sin oposición, los mismos valores cualitativos. Ellos son: su conocimiento profundo del dibujo y del claroscuro; su raro vigor de empaste.

Por otra parte, desde el punto de vista plástico, su estudio de la figura humana expone una virtuosidad notable, emotiva: la psicología del sujeto a través del rasgo físico. En sus expresiones del natural, el *alma* que los inunda.

Saez no tuvo tiempo para alcanzar a la mayor altura de sus facultades superiores, ni aún para dar forma definitiva a las creaciones de su inspiración, las que son, a mi entender, en nuestro ambiente, una enseñanza muy útil para la historia del desarrollo de la pintura contemporánea.

Su obra no es numerosa y no está difundida, salvo determinadas telas y dibujos que figuran en colecciones particulares; su casi totalidad se conserva en nuestras galerías desde 1918. (1)

La biografía de Carlos Federico Saez es tan limitada, como breve fué su existencia.

Vió la luz en la ciudad de Mercedes el 14 de noviembre de 1878. Desde la edad de 12 años reveló sus aficiones por la pintura, sin tener todavía nociones de dibujo. En 1891 vino a Montevideo con el propósito de estudiar bajo la dirección del Prof. Juan Franzi. Dos años más tarde, atendiendo los consejos del pintor nacional Juan Manuel Blanes, se dirigió a Europa, radicándose en Roma e ingresando a la Academia de Bellas Artes. Además visitaba con mucha frecuencia el estudio del pintor español Marcelino Santamaría y Sedano. Pero, dado su carácter independiente, resolvió emanciparse de toda tutela artística —fuera de las lecciones que recibía en su propio estudio, del pintor español Francisco Pradilla— para formar su personalidad, cuando sólo contaba 18 años. Algún tiempo después volvió a la patria y obtuvo una pensión, especial, concedida por las Cámaras en el año 1897. Terminada ésta, alcanza nuevamente otra beca en 1898, la que tuvo que abandonar por encontrarse gravemente enfermo, viéndose obligado a retornar a Montevideo, donde falleció el 4 de enero de 1901, a la edad de 23 años.

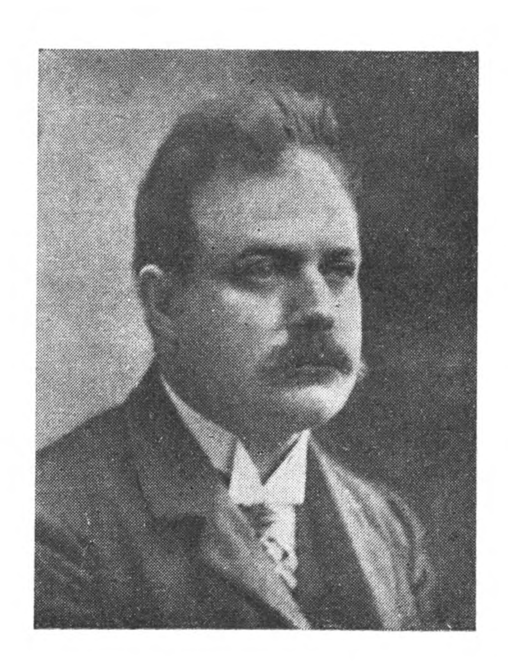
---

(1) La mayor parte proviene de una donación de la madre del artista, Sra. Luisa Sánchez de Saez. 1918.

MANUEL LARRAVIDE

MARINISTA POR VOLUNTAD
MAS QUE POR INSTINTO

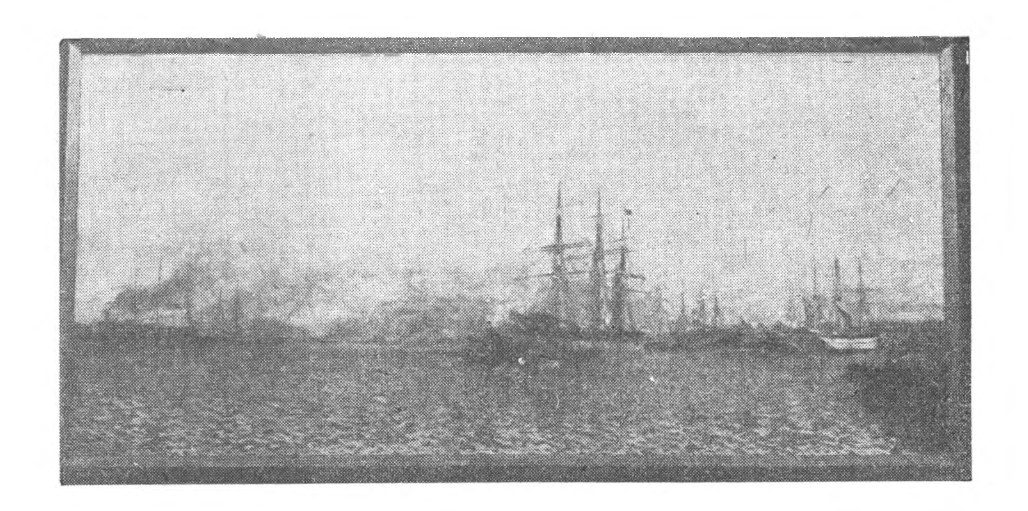
SU FUERZA COMO COLORISTA
SU VALOR REPRESENTATIVO



MANUEL LARRAVIDE. (*)

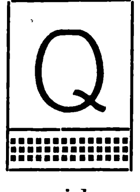
Nació en Montevideo el 22 de octubre de 1871.
Murió en la misma ciudad el 22 de mayo de 1910.

(*) En el momento de su gran auge.



LARRAVIDE (Manuel).

LA BOCA DEL RIACHUELO (Buenos Aires). -- Oleo., Lienzo. -- Alto, 1.64; ancho, 3.51. -- Firmado. -- Museo Nacional de Bellas Artes.

UIEN se tome el trabajo de revisar las crónicas de arte aparecidas en diarios y otras publicaciones nacionales de veinticinco años atrás, encontrará, ocupando lugar relevante, la personalidad artística de Manuel Larravide.

No he de hacer yo una entusiasta apología de su obra, porque ella no es, a mi entender, la expresión categórica e indiscutible de un talento excepcional. Tampoco me serviré, para juzgarla, de ampulosos ditirambos, porque no trato de decorar la figura de ninguna medianía agotada a mitad del camino.

La verdad es una sola, y puesto a decirla, manifestaré —lejos de todo apasionamiento, como hasta aquí, como siempre— que guía mi pluma un afán de justicia.

Manuel Larravide fué un artista nuestro de positivo talento, que en el transcurso de su fecunda carrera encontró tantos armiradores entusiastas, como irreductibles adversarios.

Marinista por voluntad más bien que por instinto, se sintió alentado calurosamente por la crítica corriente, no siempre ecuánime, y apuró en fácil triunfo los perfiles indiscutibles de una robusta personalidad. Para los *entendidos* de su época, Manuel Larravide sufría la influencia considerable de aquel pintor italiano que radicara algunos años en nuestro país, antes de tener fama mundial: Eduardo De Martino.

Grave error de la crítica fué éste, y también de los dispensadores de renombre. Si bien Larravide tenía intuitivamente las cualidades especiales que debían afirmarlo y hacerle triunfar en su modalidad intrínseca, eran tan notables las divergencias de temperamento que le separaban de De Martino, que quienquiera que compare su obra con ánimo desprevenido e inmune de sugestiones, no constatará entre ambos artistas más punto de contacto que el tema realizado: la Marina. Y este error, que es justicia desvirtuar, subsiste en nuestros días. Lo encuentro en el libro del Dr. José María Fernández Saldaña titulado "Pintores y Escultores Uruguayos".

Manuel Larravide no tuvo escuela, ni fué personal en su orientación —característica común a muchos pintores contemporáneos—. Sin embargo, en su vastísima labor se hallan los elementos esenciales que le apartan de la vulgaridad. Mejor colorista que dibujante, hizo gala de ello en el difícil manejo de la perspectiva

aérea, y, enseñoreado de la luz, la manejó a su antojo. Sus marinas son siempre cuadros de color, expresiones vibrantes de entonación, en los que el motivo es secundario las más de las veces.

No penetró muy adelante en la intimidad de la Naturaleza, pero tuvo la virtud de haberla sentido con emoción. Su sensibilidad le llevó a las formas plácidas, alegres, bañadas de luz. Con grandes pinceladas de flúido empaste —fruto de una gimnasia metódica—, tradujo, muchas veces con éxito, sobre el lienzo, ora la impresionante vaguedad de un crepúsculo, ora la radiante luminosidad de un pleno sol. Su temperamento de artista, el del artista que yo veo, surge libre y espontáneo en el cuadro pequeño, en el de exiguas dimensiones, algunas veces nacido bajo su pincel con rapidez asombrosa, desconcertante. En un simple cuadro de caballete sabía conservar e imprimir con soltura y en sus infinitas variantes, la serenidad augusta de la Naturaleza.

Si su obra carece de *fisonomía local,* aun con los temas de nuestras costas; si es desigual y no responde en sus etapas a transformaciones características de su talento, justicieramente no puede negarse su valor representativo en arte, por cuanto ella acusa claramente la preocupación dominante del artista en la realización de la belleza. Si su vastísima producción no ofreciera cualidades altamente apreciables, culminante algunas veces, áspera tarea sería su análisis. *Mediterráneo* y *Alta Mar,* dos de sus telas capitales, responden ampliamente al severo juicio de la crítica y, lo que es más, a la siempre disimulada exigencia de los artistas: son dos óleos de grandes dimensiones, tratados con sólidas maneras, y hermosos de color por su vigorosa e intensa luminosidad. Bajo un cielo diáfano, de dilatadas lejanías, el mar extiende sus aguas pesadas y profundas, que se elevan bravías en encrespado oleaje, pretendiendo en vano escalar el cielo por todas partes...

¡Magnífica e impotente impresión!

Sobre la inmensidad del horizonte, hay algo que oprime el corazón, cual si se presintiera una oculta y perenne amenaza...

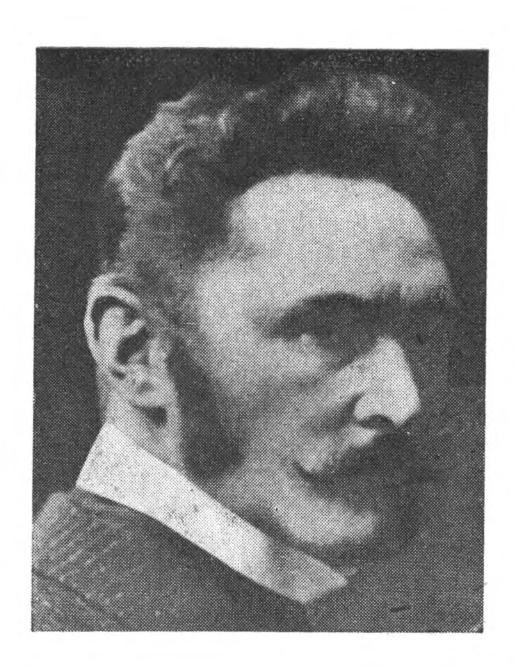
Con *La Boca del Riachuelo,* existente en nuestro Museo Nacional de Bellas Artes, puede cerrarse el ciclo ascendente de la labor de Larravide [1]. Del período de su decadencia no he de ocuparme. Muchas son las obras suyas que lucen mérito suficiente para consagrar al artista en su modalidad, reservándole el lugar que a justo título merece en la historia del arte nacional.

Por otra parte, tiene ya su representación en los museos nacionales, como así también en algunos del extranjero.

Manuel Larravide había nacido en Montevideo el 22 de octubre de 1871. Murió en la misma ciudad el 22 de mayo de 1910.

(1) Su representación comprende hoy una sala entera. Oleos y acuarelas provenientes de una donación de la viuda del artista, Sra. María Santos de Larravide. 1930.

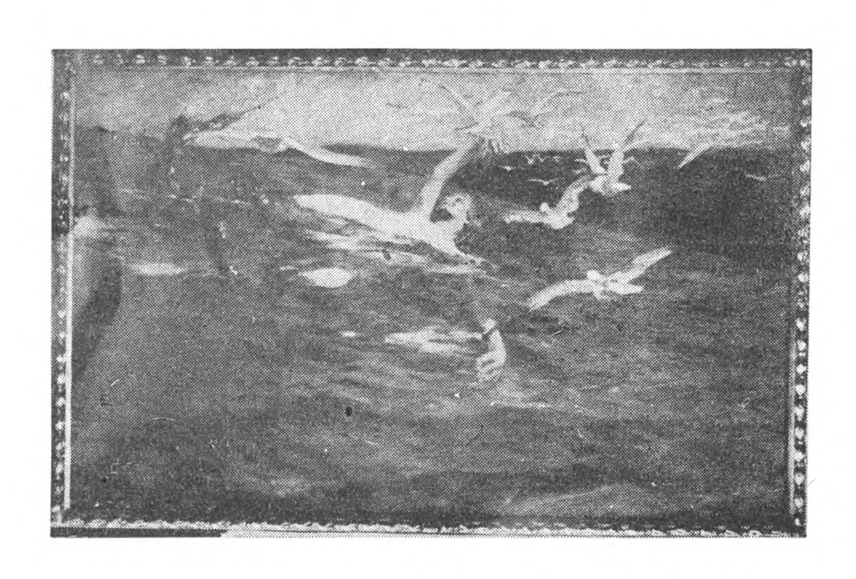
CARLOS GRETHE



CARLOS GRETHE. (*)

Nació en Montevideo el 25 de setiembre de 1864.
Murió en Nieuport, Bélgica, el 24 de octubre de 1913.

(*) En sus últimos años.



GRETHE (Carlos).

ONDIÑA. -- Oleo. Lienzo. -- Alto, 1.045; ancho, 1.690. -- Firmado. -- Museo Nacional de Bellas Artes.

SI hay una personalidad artística, europea, indiscutible y de sumo interés para nosotros, es, sin duda, la del pintor Carlos Grethe.

Nacido en Montevideo el 25 de setiembre de 1864, abandonó, siendo muy joven, su ciudad natal, dirigiéndose a Alemania, para completar su educación en Hamburgo y dedicarse luego al comercio, obedeciendo la voluntad paterna; pero su vocación por la Pintura le llevó a ingresar en la Escuela de Artes y Oficios de la nombrada ciudad.

Terminados sus estudios, pasó a Carlsruhe, Baviera, bajo la dirección del Prof. Holler.

Ya consagrado pintor, se trasladó a París, por el término de dos años, frecuentando los talleres de Bougereau y de Robert-Fleury. Dejó la *Ciudad Luz* para emprender un viaje a México, con fines de estudio, en un buque a vela, retornando a Hamburgo, después.

En estos momentos su personalidad contaba ya con singulares prestigios, y en 1889 fué llamado a Carlsruhe para desempeñar un puesto de profesor en la Escuela de Artes y Oficios, permaneciendo allí un año. En 1890, nombrado maestro de la Academia Real, el Gran Duque de Baden le confirió el título de Profesor. Por tres años ocupó este cargo, recibiendo luego una designación de igual categoría en la Academia Real de Stuttgardo, nombramiento éste que le fué otorgado por el Rey de Wurtemberg. En este campo de actividad murió en los Baños de Nieuport, el 24 de octubre de 1913.

Pintor marinista, está representado en los museos de Stuttgardo y Bremen, y lo está también en otras galerias, clasificado siempre como pintor alemán.

Si bien por su actuación oficial y artística, es un pintor netamente alemán, nosotros debemos incluirlo entre los artistas uru

guayos, por su nacimiento y por la siguiente espontánea manifestación del propio Grethe ([1]), quien dice así:

"Stuttgardo, el 24 de abril de 1903. — Señor Ministro: Me he tomado la libertad de enviar por medio del Sr. Cónsul General en Viena, el Sr. Spitzer, un cuadro, rogando a V. E. quiera tener la amabilidad de incorporarlo en el Museo Nacional, en la esperanza que el dicho cuadro regocije al lego e incite al artista. El motivo que me ha inducido a hacer este presente es una satisfacción personal hacia mi patria, para demostrarle mi gran interés, y que tal vez por medio del cual me acerque más a ella.

Sería para mí un gran placer si mi capacidad fuera motivo de poder prestar mis servicios a mi patria; siempre puede V. E. contar con mi persona, si así lo requiere.

Quedando a la disposición de V. E., me es grato saludar a V. E. con la mayor consideración.—**Prof. Carlos Grethe,** Maestro de la Academia Real de Bellas Artes."

Su representación en nuestras galerías la constituyen dos cuadros: el que hemos intitulado *Ondina,* que es el aludido en la carta transcripta ([2]), y *Naufragio,* el otro ([3]).

En el primero —que es de carácter mitológico—, sobre las olas de un mar tranquilo, una mujer joven y hermosa se abandona jugando con la espuma que deja caer de su mano derecha puesta en alto, a tiempo que nada. En torno a su cabeza vuelan aves marinas.

En el segundo aparece una fragata perdida en los mares del norte, desarbolándose entre unas rompientes.

Sería aventurado clasificar el primer cuadro citado, determinándole *escuela;* no ya el segundo, que responde a la tendencia característica del artista.

---

(1) Archivo del Museo Nacional de Bellas Artes.

(2) N.° 92 del Catálogo Oficial.

(3) N.° 450 del mismo Catálogo. (Adquisición. -- 1923.)

CARLOS
CASTELLS

EL ILUSTRADOR GRAFICO
DE LA BALADA GAUCHESCA



CARLOS CASTELLS. (*)

Nació en Montevideo el 1.º de julio de 1881.
Murió en la misma ciudad el 2 de mayo de 1933.

(*) En 1925.



CÁSTELLS (Carlos).

AFLOJÁ, PUÉS!... -- Pluma, Papel. -- Alto, 0.230; ancho, 0.305. -- Firmado. -- Museo Nacional de Bellas Artes.



CASTELLS (Carlos).

REUNION DE CARRERAS. -- Pluma, Papel. -- Alto, 0.325; ancho, 0.500. -- Firmado. -- Museo Nacional de Bellas Artes.

AL estudiar la obra de este artista, cabe significar que ésta es un valor nativista y de consagración no sólo en nuestro ambiente, sino en el extranjero, donde figura como la de un excelente ilustrador rioplatense. Sin otro aprendizaje que el del dibujo elemental que se cursa en la escuela primaria, cultivó la Pintura y la Escultura, pero sólo fué por imperativo de su temperamento un dibujante nato, que, consustanciado con el nervio de típicas escenas de tierra adentro, legó a la historia del Arte en el Uruguay la expresión gráfica del poema gauchesco recogido por la tradición.

Su labor es muy vasta. Comprende cientos de dibujos y aguazos, de los cuales muchos han sido difundidos por procedimientos fotomecánicos, en ediciones que forman numerosa serie de cartulinas de pequeño formato, álbumes, etc.

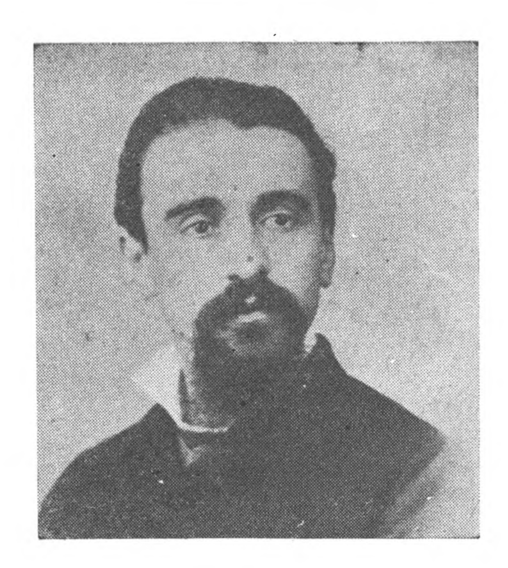
En cuanto a sus óleos, se puede afirmar que sólo fueron tanteos, ya que casi todas sus telas están pintadas en claroscuro. Aquí, como en la Escultura, sus temas obligados son los de sus mismos dibujos y aguazos, los que están inspirados en las rudas faenas del campo, en el estrecho horizonte de un pago, o tras las dilatadas lomas y quebradas del solar nativo, bajo la luz nostálgica de la evocación; luz omnipotente y diáfana, luz de epopeya, que transparenta el espíritu antinómico y la potencialidad viril de la raza!

Su arte es muy personal. Con trazos nerviosos y rápidos, sutiles o vigorosos, que iluminan en sus claridades los valores plásticos, van sus gauchos domadores perfilándose entre las abruptas breñas cerriles; y sus caudillos legendarios en la reñida competencia de una penca o de una taba, luciendo airosos su destreza y su arrogancia y su pilcha dominguera, bajo la melancólica esfumadura del sol...

Carlos Castells nació en Montevideo el 1.° de julio de 1881; murió en la misma ciudad el 2 de mayo de 1933.

Obtuvo Medalla de Oro en la Exposición Ibero-americana de Sevilla (1929-30).

JUAN LUIS BLANES



JUAN LUIS BLANES. (*)

Nació en Montevideo el 21 de marzo de 1856.
Murió en la misma ciudad el 18 de marzo de 1895.

(*) Diez años antes de su muerte.

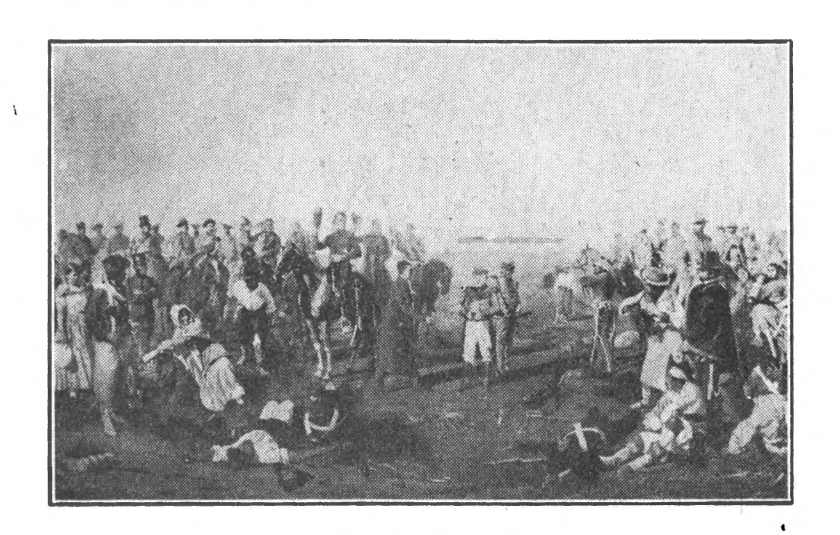


BLANES (Juan Luis).

ABAYUBÁ (Cacique indio perteneciente a la raza Charrúa, primitivos habitantes de la costa del Río de la Plata). -- Yeso. -- Alto, 1.14, s/p. -- Firmado. (*)

(*) En 1930, con motivo de las fiestas del Centenario patrio, la Comisión Nacional del Centenario costeó la versión al bronce de esta pieza y de la titulada "Zapicán", original de Nicanor Blanes, que son las que hoy se exponen en las galerías del Museo.

Asimismo costeó la ejecución en bronce de las mismas, ampliadas a tamaño monumental por el escultor uruguayo Edmundo Prati. Dichas copias fueron donadas al Municipio para ser colocadas en jardines públicos.



BLANES (Juan Luis).

LA BATALLA DE LAS PIEDRAS. -- Oleo, Lienzo. -- Alto, 3.04; ancho, 5.03. -- Museo Nacional de Bellas Artes.

QUIEN ahora ocupa mi atención, murió trágicamente una mañana de marzo del año 1895, en la calle, en una colisión de vehículos. Tenía 39 años de edad, y, como su hermano Nicanor —escultor y pintor como él— un prestigioso abolengo artístico; era hijo del más preclaro pintor nuestro: Juan Manuel Blanes.

Nació en Montevideo el 21 de marzo de 1856. Realizó sus primeros estudios junto a su ilustre padre, siguiendo su tendencia pictórica, tratando de desbrozar la senda para alcanzar cumplidamente su saneada reputación; y luego, con el propósito de perfeccionarse en sus conocimientos básicos, se trasladó, en 1879, a Europa, en compañía de los nombrados familiares. Permaneció en Florencia hasta 1882, en cuya Academia cursó pintura con el celebrado profesor Ciaranfi, y con Ribalta y con Gallori, escultura. Regresó a Montevideo en 1883; mas, antes de radicarse definitivamente en su patria, realizó otros viajes al viejo continente, con fines siempre de estudio.

Su obra en Pintura comprende: unos pocos paisajes europeos; breves apuntes del ambiente criollo rioplatense, y alguno que otro bosquejo de asunto de historia nacional.

En Escultura, los bocetos para el monumento al General Artigas y al prócer D. Joaquín Suárez (erigidos más tarde en la ciudad de San José y Montevideo, respectivamente) (1), y unos pocos motivos decorativos, en los que el gaucho y el indio predominan (2). Tales son de escuetas su biografía y su labor. ¡Tan exiguas como su propia vida!

Pero, para quien recoja los elementos esenciales para escribir la historia del artista, no obstarán tan escasos datos para que pue-

(1) Los basamentos de estos monumentos no son suyos, si bien puede decirse que el del patricio D. Joaquín Suárez fué fundamentalmente modificado.

(2) **Abayubá** (cacique de la tribu de indios Charrúas, primitivos habitantes del suelo nativo). Escultura. Alto, 1.14, s/p. N.º 120. Catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes. — **Andrés Cheveste.** Escultura. Alto, 1.75, s/p. Museo Histórico Nacional.

dan y deban interesarle algunas referencias documentadas sobre su obra capital: *La Acción de Las Piedras.* (3)

Quedó ésta inconclusa. A pocos días de su muerte, un Comité de homenaje constituído por artistas y amigos íntimos del pintor, solicitaba del Gobierno nacional la adquisición de la obra de referencia, alcanzando en breve término su anhelado éxito; del mismo informa el documento público que transcribo a continuación: (4)

En Montevideo, a veinte de octubre de mil ochocientos noventa y seis, el Poder Ejecutivo de la República, representado en este acto por el Excelentísimo Señor Presidente, Don Juan Idiarte Borda, y S. E. el Señor Ministro Secretario de Estado en el Departamento de Fomento, Ingeniero Don Juan José Castro, por una parte, y por la otra Don Juan Manuel Blanes y Doña María Pinceri de Blanes, viuda de Don Juan Luis Blanes, vecinos de esta Capital, mayores de edad, hábiles y de mi conocimiento, de que doy fe, por ante mí, el Escribano de Gobierno y Hacienda, y los testigos al final firmados, dicen: Que la Comisión constituída para proponer en venta al Estado el cuadro "La Batalla de Las Piedras", por intermedio de su Presidente y Secretario, Señores Diógenes Héquet y Benjamín Fernández y Medina, también presentes a este acto, ocurrieron al Poder Ejecutivo con la propuesta que con la Superior Resolución a ella recaída se transcriben a continuación y dicen así:

" Montevideo, Abril 9 de 1895. — Excmo. Señor Ministro de Fomento. — Excmo. Señor: La muerte prematura de un distinguido pintor y escultor nacional, Don Juan Luis Blanes, que prometía acrecentar con las obras de su ingenio la honrosa producción intelectual de nuestro país, ha dado origen a una iniciativa que si obtiene la sanción del Gobierno de la República ilustrará la memoria del malogrado artista y probará que el Pueblo Oriental sabe reconocer los méritos de aquellos hijos suyos que dedican su inteligencia y su actividad a enaltecerlo en las llamadas disciplinas gentiles, que son concurso eficiente de civilización. La iniciativa de los artistas residentes en esta Ciudad y de los que fueron amigos de Don Juan Luis Blanes, y a los cuales tenemos el honor de representar, es esta: Indicar respetuosamente al Gobierno cuán agradable sería para todos los que aprecian las artes y desean verlas honradas entre los elementos de cultura de la Nación, la adquisición del cuadro "La Batalla de Las Piedras", de aquel malogrado pintor, para que figure en el Museo Nacional. Tiene, Excmo. Señor, esa obra —que la muerte impidió al autor terminar— méritos singulares para ser señalada a esta distinción. Es la obra más valiosa y característica de un artista que siempre tendrá puesto distinguido entre los del país. Si aspiramos a constituir un tesoro y representación del arte nacional en el Museo, no es posible prescindir de Juan Luis Blanes, a quien el propio Gobierno había concedido el honor de modelar una estatua que perpetuará la memoria de uno de nuestros más grandes hombres. Ni se hallará obra más apropósito para dar idea de las facultades de ese artista, que el cuadro en que había cifrado él su consagración como pintor y que representa muchos años de estudio, muchos sacrificios y desvelos. Y otras circunstancias felices concurren a favorecer esta obra: su asunto y la forma en que Blanes lo trató. La batalla de Las Piedras es, como ha dicho uno de nuestros historiadores, la más justamente sonada de los comienzos de la lucha emancipadora y la de mayor influencia moral porque acreditaba el denuedo de los bisoños héroes, en tal proporción que para los dominadores debía ser motivo de desaliento y temor, y para los nativos ansiosos de independencia, fuerza y estímulo eficacísimo. Fué

(3) O "La Batalla de Las Piedras", como indistintamente se le denomina en la documentación oficial. Oleo, lienzo. Alto, 3.04; ancho, 5.03. N.º 119. Catálogo del M. N. de B. A.

(4) Archivo del Museo Nacional de Bellas Artes.

esa acción de guerra la primera de importancia que sostuvieron los libertadores de nuestro territorio. Ella probó el valor de los criollos y el carácter noble y generoso que el fundador de nuestra nacionalidad impuso a la campaña. La batalla de Las Piedras es alto título de gloria para el ilustre caudillo, vindicación para su memoria, y testimonio honroso para los guerreros que lo acompañaban. Nuestro pintor ha sabido revelar todo esto en su cuadro, que por tales condiciones contiene la más elocuente y persuasiva lección de aquel episodio inmortal de nuestra historia. Está representada la batalla en el momento del triunfo, cuando el Jefe español entrega su espada al Presbítero Gómez, rasgo cortés y caballeresco de Artigas con el vencido, y que está más acentuado por la actitud respetuosa de los vencedores, descubiertos en aquel instante en presencia del enemigo, que ha defendido su causa valiente y noblemente. Mientras esto se halla representado en el centro y por las figuras principales del cuadro, se ve en los secundarios escenas no menos ciertas que honrosas y enaltecedoras de la humanidad y clemencia de los nativos. Las mujeres que acompañan al ejército, en las que alentaba el espíritu generoso y caritativo que es carácter distintivo de nuestra raza, atienden y curan a los heridos españoles a la par que a los criollos y aún con preferencia; que no es menos valiosa porque éstos, acostumbrados a la dureza de la vida de campaña, en la que cada hombre debe bastarse a sí mismo, se curaran con sus propias manos, sin pedir ajena ayuda. Por tal manera, el pintor, ajustándose a la historia, ahondando con agudeza filosófica en los sucesos, en los hombres y en la época, ha revelado perfectamente en su cuadro el episodio glorioso. Y si el concepto satisface todas las exigencias de crítica y la composición es expresiva y animada, los detalles también se imponen y prueban el estudio concienzudo del artista. La fisonomía de los personajes principales con su expresión característica, tipos secundarios, el paisaje, los trajes y las armas, todo está justificado y documentado minuciosamente. Tal es, Excmo. Señor, la obra que Don Juan Luis Blanes había imaginado y estaba a punto de concluir; y que en el estado en que se halla representa cuanto hemos expuesto. Esta obra sería, pues, para el Museo Nacional el título más valioso del malogrado artista, y también una ostensible, verdadera y elocuente lección de historia, que a los orientales y extranjeros podría presentarse con legítimo orgullo. Si nuestra iniciativa está justificada, lo prueban los méritos de la obra y de su autor, públicamente reconocidos. Y si el Gobierno de la República puede atenderla, tampoco es dudoso. Bien sabido es que " todos los pueblos, como dice un distinguido escritor, se sienten inclinados por instinto naturalísimo, antes que sus más rigurosas necesidades estén satisfechas, a buscar la anhelada superfluidad del arte ". Y otro autor, con motivo semejante al que ahora nos mueve, decía también: " Protejed los artistas, os lo recomiendo, porque ellos son parte máxima de la civilización de un pueblo ". Sin duda no podemos esperar que en nuestro país suceda lo que vió Florencia en aquel tiempo en que los hombres de la Ciudad reputaban la mejor acogida real para Carlos de Anjou, conducirlo a admirar una Madona que pintaba el Cimabue y que fué llevada a son de trompetas en procesión a la iglesia donde debía ser colocada; pero entre esos extremos y el absoluto olvido de las artes, debe existir un término medio complaciente. Los pueblos, como los hombres, no viven sólo vida material, y la civilización y la cultura de una nación no se pueden revelar más brillantemente, que con las producciones intelectuales de sus hijos. En el presente caso y para nosotros, existen además las circunstancias de que estando las artes en sus comienzos, hay mayor obligación de estimular a los artistas que, como Blanes, buscan su inspiración en temas gloriosos de nuestra historia, y a la vez que una obra artística hacen una obra patriótica, tal como el cuadro "La Batalla de Las Piedras". Creemos que son éstos también los sentimientos del Excmo. Gobierno de la República, a quien si tuviéramos que citar ejemplos nos sobrarían asimismo donde se ha considerado siempre obra buena y de progreso, el enriquecimiento del Museo Nacional y la protección a los artistas.

Esperando que nuestra iniciativa hallará eco simpático en el Gobierno, tene-

mos el honor de saludar á V. E. en nombre de la Comisión y con el mayor respeto. — **Diógenes Héquet,** Presidente. -- **B. Fernández y Medina,** Secretario."

"Ministerio de Fomento. — Montevideo, Marzo 6 de 1896. — El P. E., rindiendo homenaje a la memoria del artista Juan Luis Blanes, resuelve adquirir el cuadro "La Batalla de Las Piedras" en su estado actual por la suma de dos mil quinientos pesos, que se abonarán con cargo al rubro Eventuales de Fomento. Resuelve asimismo encargar al pintor nacional Don Juan M. Blanes de la terminación del cuadro mediante la remuneración que equitativamente le fijará el Gobierno una vez terminado el trabajo. El Sr. Blanes empezará su cometido después de su viaje a Europa que tiene anunciado. Destínase el cuadro al Museo Nacional. Comuníquese y publíquese. — **Idiarte Borda. -- Juan José Castro.**"

Concuerda lo relacionado con sus antecedentes, que originales tengo en este acto a la vista y a los que en caso necesario me remito, de que doy fe. — Así como de que el Señor Don Juan M. Blanes, heredero forzoso de su fallecido hijo Don Juan Luis Blanes, y la esposa de éste por su porción conyugal, continuaron diciendo: Que en los términos acordados y mediante recibir a satisfacción los dos mil quinientos pesos oro, importe del cuadro referido, se desapoderan y apartan de todos los derechos que al mismo le correspondían, transfiriéndolo en plena y absoluta propiedad a favor del Estado, manifestando finalmente el compareciente Don Juan Manuel Blanes que renuncia en favor de su hija política, Doña María Pinceri de Blanes, la parte que le corresponde en el precio del cuadro historiado, recibiendo en consecuencia la citada Señora Pinceri de Blanes el importe total del referido cuadro. — En su testimonio así lo otorgan y firman en este Protocolo de Contratos de Gobierno, el Poder Ejecutivo de la República y los enagenantes y proponentes, con los testigos Don Sábas D. Navarro y Don Horacio de Tezanos, vecinos hábiles y personas de mi conocimiento, de que doy fe. — Esta escritura sigue inmediatamente a la extendida con fecha de ayer, del folio doscientos veinte y cinco al doscientos veinte y ocho y vuelto, bajo el membrete siguiente: "Venta con hipoteca. -- El Superior Gobierno a Don Guillermo Almada." — **Juan Idiarte Borda. -- Juan José Castro. -- María P. de Blanes. -- Juan M. Blanes. -- B. Fernández y Medina. -- Diógenes Héquet. -- Sábas D. Navarro. -- H. de Tezanos.** — Ante mí: **Francisco Saez,** Escribano de Gobierno y Hacienda.

Pasó ante mí. En fe de ello y para remitir al Ministerio de Fomento, expido la presente en cuatro fojas de papel común por ser de oficio, que signo y firmo en Montevideo, a diez y nueve de Noviembre de mil ochocientos noventa y seis. — **Francisco Saez.**

Con anterioridad a estos obrados el Gobierno había iniciado gestiones cerca del eximio pintor nacional don Juan Manuel Blanes, para decidir a éste a la empresa de terminar el cuadro historiado. A este respecto Blanes manifestó:

"Montevideo, Enero 27 de 1896. — Señor Doctor Don Alfonso Pacheco, Oficial Mayor del Ministerio de Fomento. — Distinguido Señor: Meditado el punto que motivó la conferencia con que usted me favoreció el 23 del corriente, me es grato comunicarle lo que pienso al respecto.

Habría deseado no contrariar la mente de los caballeros que gestionaron la adquisición por el Gobierno del cuadro "Acción de Las Piedras" en el estado suficiente legible en que su autor finado lo dejó, reconociendo en esos señores el intento noble de conservar en la tela los caracteres con que dicho finado la llevaba a su terminación; pero comprendo que esta consideración no pesa más que la que aconseja al Gobierno tomar en cuenta la terminación de este cuadro, para complemento de la obra y justificación de su adquisición. Por lo que hace a esa terminación por mí, debe usted presumir que la idea sola no me estremece poco...;

pero no puedo desconocer la justicia que asiste al Gobierno en su propósito, y no me puedo negar a completar la obra, siempre que el Gobierno, por su parte, quiera atender la gestión de que he hecho referencia, siquiera sea para no crearse el descontento de dichos caballeros, crearse su gratitud por el aliento moral que el hecho importara, y hacer menos larga la expectativa de una familia en penuria. Por lo demás, y teniendo conocimiento S. E. el Sr. Presidente de que intento un viaje de pocos meses a Europa y Oriente, sólo a mi vuelta aquí podría darme con alguna quietud a ese trabajo. Por lo que hace al precio que mi tarea hubiera de merecer, el Excmo. Sr. Presidente no debe hacerse violencia alguna, como no la experimento yo, fiando enteramente en la equidad con que he de ser tratado por su Gobierno. Es cuanto puedo decir a Ud. sobre el punto que me consultó por especial encargo, y me permito rogarle quiera trasmitirle a S. E. el Sr. Presidente de la República.

Quiera Ud. aceptar, renovadas sentidamente, las seguridades de mi consideración especial. — **Juan M. Blanes.** "

En consecuencia, el Poder Ejecutivo acordó la resolución siguiente:

" Marzo 30, 1896. — El P. E. acaba de adquirir en la suma de 2.500 pesos el cuadro del malogrado artista Don Juan Luis Blanes representando "La Batalla de Las Piedras". Al adoptar esta resolución ha tenido en cuenta el Gobierno, además del propósito de rendir homenaje a la memoria de aquel distinguido artista, el mérito intrínseco de la obra, su alta significación patriótica, desde que representa uno de los hechos más gloriosos en la epopeya de nuestra independencia nacional, y finalmente la propiedad y perfección con que está tratada la indumentaria de la época, tanto en lo que respecta a la heroica legión libertadora cuanto al aguerrido ejército dominador. Desgraciadamente, esa obra de subido mérito histórico y artístico ha quedado inconclusa debido al prematuro fallecimiento de su ilustre autor, y es el deseo del Gobierno que ella sea terminada para poder enriquecer con tan valioso ejemplar nuestro naciente Museo de Bellas Artes. Con ese propósito el P. E. ha resuelto encargar a Ud. de la terminación de ese importante trabajo, y espera que, inspirándose Ud. en los patrióticos sentimientos que dieron vida a la obra de que se trata y que está en condiciones de conocer perfectamente, querrá aceptar el delicado cometido que se confía a sus brillantes condiciones de artista nacional. Una vez terminado el trabajo que se le comete, el Gobierno fijará su remuneración equitativa, siendo entendido que Ud. deberá empezarlo a su regreso del viaje a Europa que tiene proyectado. Aprovecho esta oportunidad para saludar a Ud. con mi más distinguida consideración. — **Juan José Castro.** — Sr. Don Juan Manuel Blanes.

Ahora bien: en el lapso que media entre el 30 de marzo de 1896 —fecha de la resolución *ut supra* transcripta— y el 20 de setiembre de 1898, Blanes tuvo en su poder el cuadro *La Acción de Las Piedras* y dió comienzo a su labor para la terminación del mismo.

Esta afirmación mía no ha de parecer exacta, o por lo menos ajustada a la verdad, si se considera la siguiente comunicación del artista:

" Montevideo, Setiembre 20 de 1898. — Excmo. Señor: Oportunamente tuve el honor de recibir la nota con que me comunicó ese Ministerio que el P. E. había adquirido el cuadro bosquejado que representa "La Batalla de Las Piedras", y su resolución de encargarme la ejecución del estudio que faltaba en dicho cuadro para su entera terminación. Causas tan varias como ajenas a mi voluntad han

retardado la presente contestación a la nota citada, pero me fué entonces y me es ahora altamente honroso manifestar a V. E. el doble respeto que me impone la misión que el Superior Gobierno me confía, derivado lo primero de la fe que tuve la fortuna de merecer al P. E., y lo segundo de la memoria que se contiene para mí en la mano sobre la cual va a pasar la mía no sin emoción especial. Por lo demás, preparado suficientemente para dar cumplimiento a la obra que la Superioridad fía a mi diligencia, puede V. E. estar cierto de que con toda la que soy capaz he de justificar la confianza merecida, asumiendo la responsabilidad consiguiente con que acepto el encargo que recibí por el órgano elevado de V. E. Dios guarde a V. E. muchos años. — **Juan M. Blanes.** — Excmo. Sr. Don Jacobo A. Varela, Ministro Secretario de Estado en el Departamento de Fomento de la República O. del Uruguay."

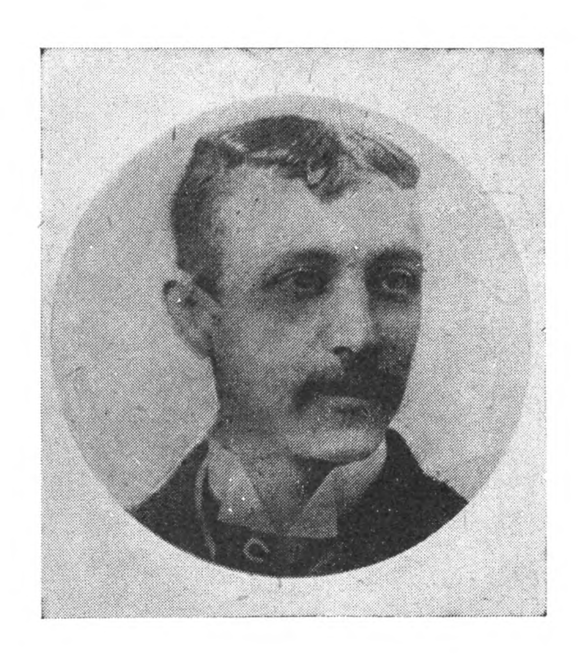
En efecto: esta manifestación parecería indicar que Blanes no había acometido aún —en esa fecha— el encargo recibido del Gobierno. Pero, es un hecho indubitable que diez días después de la aludida comunicación del actor al Poder Ejecutivo, éste dictaba la siguiente providencia:

"Ministerio de Fomento. — Montevideo, 30 de Setiembre de 1898. — Habiendo manifestado el eminente pintor nacional Don Juan M. Blanes que en breve debe ausentarse del país por algún tiempo y hecho notar la necesidad de que ese Museo se reciba de la tela "La Acción de Las Piedras", obra comenzada por su malogrado hijo, y que el Gobierno le encomendó estudiar y terminar,— comunico a Ud. que debe recibirse de la referida tela en el simple carácter de depósito y a su disposición inmediata. Dios guarde a Ud. — **J. A. Varela.** — Al Señor Director del Museo Nacional."

Es más, todavía; para confirmar mi aserto: Blanes se embarcó para Europa, a bordo del vapor italiano "Orione", en la primera semana de noviembre de 1898, y ya no regresó a la patria. Murió en Pisa el 15 de abril de 1901.

Las partes del cuadro que acusan netamente la intervención de la mano del ilustre artista, son bien notorias: el gaucho de chiripá rojo que avanza llevando un caballo de la brida; el suelo que le circunda; parte del caballo que monta Artigas; el soldado herido, al que atiende una mujer; ésta misma y la otra que está de pie, a la izquierda; y algunos toques aislados, cual colores de *ensayo,* o puntos de referencia, para establecer la perspectiva aérea, dando todo ello vigor plástico al ambiente general de la tela, como un anticipo —diría— de la emoción del gran pintor y del respeto piadoso con que el padre contribuiría a dar término a la más feliz obra pictórica de su extinto hijo; pese a los influjos azarosos que la ausencia misterioso del otro —de Nicanor— marcó en su luminosa carrera de arte, y en su propia vida, en los últimos años de su existencia.

FEDERICO RENOM



FEDERICO RENOM. (*)

Nació en Montevideo el 27 de octubre de 1862.
Murió en la misma ciudad el 10 de junio de 1897.

(*) En su época de pensionado.

SI alguien me hubiera dicho, en la época que va siendo ya lejana de mi aprendizaje artístico, que yo me ocuparía un día de la obra de Federico Renom, no habría meditado en ello, entonces, tanto cual hoy al realizarlo. Es que la personalidad de Renom tiene para mí singular significado. No es la de una estrella solitaria en el firmamento del Arte; no es ni siquiera la de un consagrado: es solamente la de un pintor nuestro, de todos o casi todos ignorado, de un pintor de labor muy limitada y existencia breve, de un hombre de esquivez un tanto huraña, que en su paso por la vida se siguió a sí mismo como a su propia sombra, en silencio, como tranquila palpitación de un corazón extático, con sed de eternidad. Este hombre singular fué maestro mío.

Para estudiar su obra, que otrora influyera en mí como un despertar de cosas nuevas, hoy evocación de cosas idas, es menester elevarse más de lo que se siente, porque ella no acusa ni una ruta definitiva ni senderos de vacilación. Faltan los años, y la experiencia recogida no ha proporcionado al pintor valiosos elementos de juicio, ni el criterio ha regido la adopción de determinada orientación artística. Sigue la corriente general de las ideas neo-clásicas, con sus temas de romanticismo, y con precisión y exactitud interpreta también la naturaleza, realizando, con honestidad y elevación de propósitos, pacientes estudios de perspectiva, de anatomía, de luces, de sombras y de relieves, acicateando fervorosamente, con una pasión irrefrenable, todas las facultades que constituyen su talento, pero sin liberarse ni rebasar los límites de lo aprendido.

Los artistas no vienen al mundo con el bagaje de cualidades inherentes a su modalidad. El período de transformación depende de ellos mismos. Para unos la existencia es corta, para otros las dificultades técnicas terminan cuando la mano vacila o la vista se debilita, y es ruda labor esa lucha contra sí mismo, cuando no contra la intemperancia de un medio hostil, hostil a veces como

flanco de pedregal, y más de una vez, contra la de los hombres también.

Labor de peregrino fué la de Federico Renom, porque en sus anhelos estaba la sagrada intención de aportar, en tierra del solar nativo, siquiera fuera un reflejo de esa cultura que atañe al espíritu y que tiende a hacerlo apto para gustar lo bello de las cosas, y que él había bebido en fuentes donde es común su culto.

Guiador de mi vocación ansiosa cuando mis miradas inexpertas vagaban ávidas de llenar el vacío de idealidad, es con una devoción intelectual, serena y cálida, que yo analizo su obra.

Federico Renom había nacido en Montevideo el 27 de octubre de 1862. Egresado de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, donde cursara Dibujo y Pintura, obtuvo del Gobierno, en mérito a sus dotes relevantes, una beca especial por el término de cuatro años para trasladarse a Europa y perfeccionar allí sus conocimientos pictóricos. Radicado en Florencia en 1884, ingresó a la Academia de Bellas Artes con alta clasificación, y luego asistió frecuentemente a las clases particulares del Director de la misma, el celebrado profesor toscano José Ciaranfi; credencial ésta más eficaz para su biografía, que los frágiles cimientos de papel de un juicio crítico.

Era el más joven de los pintores que formaban la colonia artística uruguaya en Florencia, en aquel entonces. Junto a Domingo Laporte, G. Belliure Rafols, Teófilo Baeza, Carlos Seijo, Manuel Correa, Francisco Aguilar y Leal, Federico Soneira, y tal vez otros muchos cuyos nombres no llegaron a mi conocimiento, ambulaba como si sufriera el yugo de una melancolía hereditaria, o como si presintiera que no habría de realizar sus fines; que su más elevada aspiración sería casi infecunda; que su esfuerzo sería heroico, pero impotente, porque lo inexorable le agostaría a mitad del camino.

En 1890 regresó a Montevideo. Traía el fruto de su labor de pensionado; una pintura dulce, sin choques ni contrastes bruscos, casi monócroma, pero de una armonía perfecta de las formas y de los colores en sus relaciones con los diversos efectos de luz y de sombras. No era el producto de recetas invariables y pedantes, sí la manifestación sincera de un pintor serio, merecedor de los halagos del triunfo; sin embargo, no tuvo éxito. Ni el artista ni su obra estaban llamados a surgir violentamente y morir en pleno vigor. Su recuerdo se esfumó tristemente...

Federico Rénom falleció en Montevideo el 10 de junio de 1897. Dejó algunas telas al óleo de positivo mérito, entre ellas el retrato del poeta y escritor Alejandro Magariños Cervantes; el del jurisconsulto, literato y hombre público Dr. Carlos María Ramírez; el del Presidente de la República D. Juan Idiarte Borda, destinado

a la galería de presidentes del Museo Histórico Nacional, y los de otras varias personas representativas en diversos círculos sociales; descolló en algunas de estas obras. Dejó también unos cuantos cuadros de género y composición, siendo sus mejores los titulados *La Peregrina, El Mendigo, La plegaria en el desierto, La danza del vientre* (costumbre oriental) y *El gran canal* (marina veneciana); varios motivos militares, también al óleo, y un dibujo al lápiz, de grandes dimensiones y de tema bíblico [1]. Había sido recompensado con una 2.ª Medalla en la Exposición de Chicago, en 1892.

Hasta aquí la obra del pintor, que sin ser ilustre, legó un recuerdo a la posteridad. Sigamos ahora la del maestro.

Quien no había tenido ante sí ni un miraje alegre para disimular a sí mismo su propio dolor y su grande pena; quien con su labor pictórica no habría de discurrir más con el público, supo noblemente contribuir en la obra de cultura a que su vocación le arrastraba, y con ese sentir no reflexionado que todo artista lleva dentro, trató de descubrir y ver, guiar y alentar el de su discípulo, enseñándole mucho porque él mucho había aprendido, inculcándole la idea del trabajo para que ejercitara la actividad del espíritu en la observación disciplinada de la senda en que culmina el más alto ideal humano: la conquista del Arte. Y, adentrándose en su reino interior, grave, místico a veces, siempre austero, elevó su enseñanza, ignorando acaso el valor de su suficiencia, hasta las regiones del apostolado. Sí, de un verdadero apostolado, porque por sobre todas las exigencias y mezquindades de la vida, puso su intenso y hondo amor al Arte. Preciado estímulo éste, que en el correr de los años he invocado cuantas veces fuí a impregnarme de naturaleza en la poesía y en la belleza de los atardeceres, con la esperanza de que la soledad y la euritmia del color de los paisajes nativos, aventaran las brumas de mi espíritu y el otro *yo* volcara sobre la tela todo su corazón...

Sin desfallecimientos, afrontando en la cotidiana lucha los zarpazos del fantasma que no entiende de idealismos, llegó hasta el sacrificio antes que claudicar. Frente a la perenne maestra me enseñó a soñar, a adornar los paisajes respetando mi sentir, porque bien sabía que el hermetismo está reñido con el Arte y que en éste la expresión bella será siempre lo virtual.

"Encuéntrate a ti mismo", me decía, y ésta fué norma de su enseñanza; y en el ara de la labor predilecta dióme el ejemplo. Por eso lo he admirado y no lo he seguido.

---

(1) En el Museo Nacional de Bellas Artes se conserva un Estudio, N.º 206, Catálogo Oficial, busto de señora anciana, figura tamaño natural (alto, 0.430; ancho, 0.365), óleo, lienzo, firmado abajo derecha (donación del Sr. Enrique Renom, hermano del pintor —1913—), y un Autorretrato, N.º 298, Catálogo Oficial: se representa de pie, con los brazos cruzados en el pecho, teniendo un cigarrillo en la mano derecha, busto casi tamaño natural (alto, 0.59; ancho, 0.38), óleo, lienzo. Donación de la viuda del artista, Sra. Sofía Nenciolini de Renom. — 1916.

Hoy, lejano ya el tiempo de su liberal dirección, tal cual vez, mirando "tras los cristales historiados" del taller, veo en el fondo de mí mismo una luz titilante y vaga que me indica el derrotero, manteniéndome en la senda delineada al partir; acude a mi memoria el recuerdo del rudo aprendizaje frente a la riente campiña y a los agrestes montes, constatando la excelencia del maestro, porque tras aquellos mismos montes yo he visto más tarde ocultarse el sol en un crepúsculo de extraño color, cual nunca surgió de mi paleta; no era ni el rosado de las francas alegrías, ni el rojo carmesí de las pasiones: más bien parecía en sus últimos reflejos, la acerada tonalidad de unos ojos promisores de angustias infinitas y de dolores irreparables... Y sintiéndome huérfano de su tutela artística, mi mano, impotente para trasladar al lienzo las impresiones recogidas, trémula aprisionaba los pinceles, como si ellos fueran causa de su torpeza; mientras mi espíritu infatigable se abrazaba a sí mismo, como el sol que se consume en su propia hoguera, tratando de compenetrarse en el alma del paisaje, esa alma vibrátil que desde el fondo azul de los bosques se eleva hacia el cielo como una canción de triunfo y de odio a la vez.

En la senda del Arte cada paso es una reflexión amarga; a un más andar, una zozobra. Por eso guardo yo un cordial sentimiento afectivo por este artista nuestro y me complazco en rememorarlo, orillando el fascinante abismo de la egolatría, porque fué maestro en la acepción justa del vocablo; anónimo transeunte por su modestia; eterno lírico, que dejó su existencia atormentada entre las estriadas asperezas del camino, como los condenados a muerte en el profundo báratro del Atica.


EXTRANJEROS

JOSE FELIPE PARRA

ENTRE los pintores extranjeros que radicaron en nuestro país, pasada la mitad del siglo XIX, el español José Felipe Parra es, sin duda, uno de los que más se consustanció con el medioambiente del momento, pulsándolo en sus gustos y adaptándose a ellos complacido.

Pintor de rancio abolengo artístico, nacido en Valencia el 26 de mayo de 1826, creció al lado de aquel erudito académico de la de Madrid, pintor de cámara de Felipe VII e Isabel II, académico y profesor de la de San Carlos, formador del Museo Provincial, discípulo que fué honor de la Escuela de Valencia: don Miguel Parra; su ilustre padre. Siguió su senda y trató de conquistar y compartir su alto prestigio.

Discípulo él también de la ya nombrada escuela, académico de mérito de la de San Carlos, se singularizó con éxito, en su país natal, desde su edad juvenil, en la pintura al óleo; y trajo, luego, a estas tierras de América, como saneada credencial, el eco y la muestra de sus triunfos, alcanzados en las exposiciones de la Academia de San Fernando, y otras, desde 1842.

Llegó a Montevideo, allá por 1869, consagrado pintor de flores y frutas; retratista, y hasta pintor de historia, como así lo atestiguan, en tales géneros, sus cuadros titulados: *Retrato,* de don Vicente Boix, ejecutado a tinta china; *Tiziano,* que se conserva en el Museo Provincial de Valencia, y *Llegada de la Reina D.ª María Cristina al Grao, en 1844,* entre otra mayor producción.

Los elogios calurosos que la crítica española dispensaba al autor de *Una flor delante de un espejo,* y de la serie de ocho *Fruteros* que figuraban en la galería particular de don Diez-Martínez, de Valencia, se reeditaron, aquí, en el Uruguay, a las primeras exposiciones realizadas; y desde entonces, el aplauso incondicional de la crítica acompañó al artista por espacio de más de 15 años.

Por esta última época, el pintor comienza a decaer; y decae

prontamente; físicamente, moralmente. Su obra se resiente de ello. Cuenta con el favor del público, que le alienta y se disputa aún sus telas con entusiasmo y sin seleccionarlas; como al propio tiempo se disputaba, sin discernimiento, los *Bodegones* con confituras y fruteros, y centros de mesa floridos, de Pérez-Barradas; o la eterna *Chula*, rubia o morena, la siempre igual monótona pintura de Emilio Más ([1]); pero, ya no es Parra el pintor que sabe pintar: que pinta la naturaleza como la ve, con ojos claros, ingenuos, sintiéndola con ruda franqueza. Hay de por medio, entre el telar y su reino interior, un mundo de misterios y una cruel obsesión; una obsesión que le domina y le arrebata, arrastrándolo...

La obra de Parra —que es de tendencia netamente flamenca— es hoy, para quien la observe sin prejuicios, documentación interesantísima de un ciclo pictórico bien definido y determinado; y testimonio fehaciente de una admirable sinceridad artística. No el producto de una imitación servil de la naturaleza; de una naturaleza ininteresante, común y doméstica, asequible al talento de la facilidad. Su fuerza plástica está en la justeza del dibujo, en la sabia disposición de la perspectiva y en la coloración de las masas, precisando armoniosamente las formas, los planos, la materia, la luz, los reflejos y las sombras.

Tomad sus cuadros, observadlos y analizadlos sin pasión ni fantasía, y os sentiréis embargados por una gran simpatía que emana de ellos, furtivamente, como respondiendo al influjo de la naturaleza misma, y de la vida.

Su fuerza emotiva lo está en la expresión de oposición de los valores, subordinados al color *central;* en una mancha de luz que hiere, irisando, el borde de un mueble; en la sombra que opaca sutilmente el matiz de una flor; en las escamas traslúcidas de un pez; en el atornasolado plumaje de cualesquier ave; en la cristalina transparencia de una uva; o en las medias tintas esfumadas y vaporosas que envuelven el *todo,* perfiladas en un gris atenuadamente perla, cual el que irradia la atmósfera.

Parra no se preocupa mayormente de agregar a sus modelos ricos tapices, vasos de metal bruñido y centelleante, cristalinas ánforas o el artificio fastidioso de una ampulosa composición decorativa. Para realizar obra de arte, le basta llevar al espíritu del observador el sentimiento íntimo de lo pictórico, realzando a través de su temperamento el motivo que puede proporcionarle un racimo ubérrimo de plátano o un escueto manojo de adelfas. Modelos simples, improvisados, copiados en el sitio en que se halla-

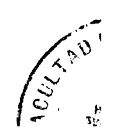
(1) Pintores de la misma época, que rindieron tributo a la conquista de fáciles triunfos anulando, tal vez, un bizarro pincel.

ban, con los detalles preciosos y necesarios para su justa apreciación; modestos temas, a veces, que el artista realiza y hace vivir siempre, intensamente, lozanamente...

Tal es, en síntesis, la labor de este pintor, tan justamente celebrado por la crítica española de mitad del siglo XIX, y por la opinión sana de nuestro país, en todo tiempo y lugar que ella fué juzgada sin influencia sectaria.

De la realizada en la época de su decadencia —aves, roedores, peces, flores, frutas, etc., que tanto abundan pintadas en burdo liencillo de tapicero— no es propósito mío tenerlas aquí en cuenta, aunque fuera fácil hallar entre esas naturalezas muertas, retratos, y hasta cuadros de género, algunos de positivo mérito aún; pese a la circunstancia que de ello me exime.

José Felipe Parra alcanzó a ser profesor de Dibujo y Pintura en nuestra Escuela de Artes y Oficios. Falleció en Montevideo el 31 de octubre de 1890.



DOMINGO MORA

HACE más de medio siglo llegó a nuestras playas, a bordo de un buque de ultramar, un joven que entre el abigarrado conjunto del pasaje, destacaba con singular distinción su gallarda figura y sus grandes ojos, de intenso mirar. Traía en la mano un pequeño equipaje, y en la mente un mundo de ilusiones y de esperanzas. Era escultor y se llamaba Domingo Mora. Había nacido en Barcelona el 8 de setiembre de 1840, y ya en 1864 había terminado sus estudios en la Academia de Bellas Artes de su país natal.

Soñador de gloria, la lejana América le atrajo como a tantos otros que han dejado en ella, ignorados, con cruentos sacrificios, el fruto de su talento, cuando no su propia vida.

¡Iluso corazón de artista! Llegó a estas tierras americanas en una época en que todavía eran tierras de herederos directos de emigrantes y mercaderes ávidos de hacer fortuna, sin otras preocupaciones que las materiales de la lucha por la existencia, ajenos a toda aspiración intelectual o artística. Pero, espíritu de luchador, sobrellevó las intemperancias del medio, y sólo en la confianza de su propio valer, se dedicó a su arte con la modestia de los que triunfan. ¡Y triunfó! Mas no en esta tierra nuestra, de la que él hizo su patria adoptiva y que más tarde fué la de sus hijos. (1)

Historiemos. En 1864 expuso aquí sus primeros trabajos escultóricos, tallados en madera, consagrados al arte decorativo y religioso, más de acuerdo con el gusto del público que con el de su propio sentir. Luego fué el modelado el que reclamó sus actividades, y de su taller salieron entonces esculturas en yeso, terracotas y ¡hasta vidriados de alfarería! Y mientras sus dedos hábiles amasaban la maleable arcilla, su pensamiento cobraba nuevos vuelos, y era el tipo del indio y del gaucho el que le obsesionaba.

(1) F. Luis, pintor; Jacinto, escultor. Actualmente están radicados en Nueva York y en San Francisco de California, respectivamente.

De esa época datan las figuras que adornaron el coronamiento de la Bolsa de Comercio (hoy destruídas); el gaucho aquél, todavía en pie en la azotea de una casa esquina de la calle Yatay, que siente con salvaje nostalgia el cuadro de tierra adentro que tuvo por escenario la antigua Plaza de las Carretas; las fuentes para las quintas de don Atanasio Aguirre y de don Aurelio Berro; el friso y los cielorrasos con motivos camperos que adornan el *hall* principal de la quinta del señor Piñeyrúa, y un sinnúmero de vasos, jarrones y ánforas de estilos griego y del Renacimiento francés, que la *magnificencia* de algunos potentados adquirió liberalmente. (2)

Después del 70 ejecutó su *capolavoro.* Compenetrado de nuestro ambiente, amando por tradición de raza el suelo en que vivía, no ajeno a las pasiones políticas de la época, plasmó en el yeso las vibraciones de su hondo sentir. Su *Víctima de la Guerra Civil* (3) es una página de la historia de nuestras luchas intestinas, intensamente evocada, y también sangrienta protesta, ese gaucho moribundo, tendido en el suelo con el pecho atravesado por una lanza, que en el estertor de su agonía, vuelve la cara hacia el cielo, testigo mudo de su postrer reproche. Símbolo triste el de esa *carne de cañón,* que tantas veces regó noblemente con su sangre las fértiles cuchillas de la patria. Para eterna enseñanza, debería ser colocada en una plaza pública. (4)

Dejando al margen cuestiones que transparentan mi modo de pensar, me ocuparé solamente de este artista, que pudo contribuir poderosamente, por sus condiciones de laboriosidad y de talento, al desarrollo cultural de nuestro país. Sin la tiranía de un medio precario, casi hostil al desenvolvimiento de las bellas artes, hoy sería toda nuestra la fama de su nombre, al figurar entre los precursores más representativos de la brillante generación contemporánea. Su labor fué sana y noble. Desde el ligero esbozo hasta la más pulida de sus estatuas, revelan al artista, tal vez ingenuo, pero siempre consciente consigo mismo, incapaz, por temperamento, de incurrir en vana artificiosidad. Esto lo atestigua cualesquiera de sus esculturas, bajorrelieves y cariátides, lo mismo que

---

(2) El General Arquitecto Alfredo R. Campos, fino espíritu de artista, posee dos hermosas ánforas de terra-cotta, decoradas con guirnaldas y amorcillos, que, aun deterioradas por la intemperie, lucen maravillosamente la pureza de su ejecución. Estas ánforas fueron halladas bajo tierra, en un rincón de un viejo jardín abandonado, en una de las tantas excursiones de artista que nos brindó nuestro común amigo el Dr. Buenaventura Caviglia.

(3) Es, hasta la fecha, la mejor pieza original que posee el Museo Nacional de Bellas Artes. En la Exposición de Bellas Artes de Santiago de Chile, fué premiada con Medalla de Plata.

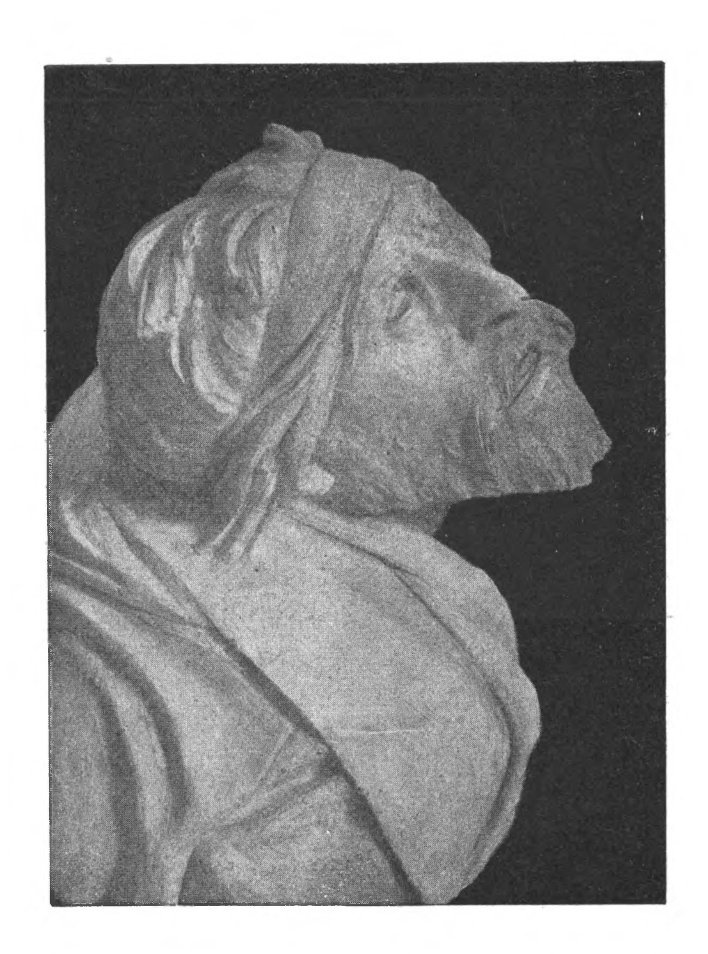
(4) Tal lo proclamaba yo en 1918, cuando publiqué esta monografía. (Véase "Selecta", año II, N.º 16.) — En 1930, con motivo de las fiestas del Centenario patrio, se emplazó una copia, ampliada, en el Parque José Batlle y Ordóñez, labor concienzuda del escultor compatriota José Belloni; la obra aludida fué fundida en los talleres de Rolando Vignali, en Montevideo, y donada al Municipio por el Banco de la República.



MORA (Domingo).

VICTIMA DE LA GUERRA CIVIL. -- Yeso. -- Largo, 1.07. (*) -- Museo Nacional de Bellas Artes.

(*) Con motivo de la celebración del Centenario patrio, el Banco de la República costeó la versión al bronce de esta pieza, que es la que hoy se exhibe en las galerías del Museo.



MORA (Domingo). VICTIMA DE LA GUERRA CIVIL. (Detalle)

sus cornisones y balustres coloreados de vidriada alfarería, que aún permanecen en pie.

Escultor, modelador, y a veces alfarero, la expresión de su talento está latente en estas manifestaciones, porque su cerebro tenía, precisa, la intuición de la forma.

Seguir paso a paso la vida de este hombre en nuestro país, equivale a seguir durante trece años ese espectro que llaman *la Miseria,* para verlo golpear frecuentemente a la puerta de su taller.

La pobreza del ambiente limitó el mercado.

Nuestras principales quintas y algunas de Buenos Aires tenían ya su fuente, sus jarrones o sus estatuas. Algunos pocos edificios, sus cariátides, sus cornisones o sus frisos, y la protección oficial no era entonces moneda corriente. Y así, un día del año 1877, el escultor Domingo Mora se fué como había venido —ignorado y pobre—, llevándose su familia rumbo a España. ([5])

Radicado en Barcelona, expuso allí su bagaje artístico, pero sus indios y sus gauchos no merecieron la atención de la crítica, corriendo igual suerte su grupo titulado *Ralet-Ralet,* que representa un viejecito haciendo cosquillas en la palma de la mano a un chiquillo que aprisiona entre sus rodillas.

Tres años llevaba de permanencia en la Ciudad Condal, perseguido siempre por adversa suerte, cuando la idea de un nuevo peregrinaje fijó en su mente el recuerdo de la fabulosa América, y como otrora, con un mundo de ilusiones y de esperanzas, se aprestó resuelto a realizarlo. Pero esta vez, el barco que había de conducirlo enfiló su proa hacia el Oeste, y en 1880 Domingo Mora desembarcaba en el puerto de Nueva York. ¿La experiencia de sus años de infatigable labor, torció aquí el rumbo de su arte?

Difícil sería decirlo, porque, aun cuando bien recibida por la crítica neoyorquina la exposición de su grupo *Ralet-Ralet* —obra con que hizo su presentación y que fué luego adquirida por míster Pacher, de Pensylvania—, la personalidad artística de Mora no debía culminar allí, sino en la escultura arquitectónica. Su conocimiento técnico en la materia y su gusto refinado, interesaron a los grandes manufactureros, que no tardaron en disputarse su labor y su cooperación valiosa. Aquellas mismas cariátides, frisos y cornisones en terracotas y mayólicas, que con tan poco éxito intentara introducir en nuestra edificación urbana, le consagraron bien pronto, dándole renombre y fortuna.

El figura hoy al lado de Post, Mackin, Richardson, Cady, Renwick, White, Brigham, Peabody, Clough y Stewardson, los grandes arquitectos a quienes se debe el resurgimiento de la Arquitectura,

---

(5) Nunca olvidó esta tierra, patria de sus hijos, en la que tanto sufrió. En 1885 envió desde Nueva York un boceto para el monumento al Gral. Artigas, respondiendo al Concurso Oficial iniciado en esa época.

en momentos que las construcciones monstruosas en hierro forjado afeaban las perspectivas de las grandes ciudades de la Unión.

J. C. Cady, que construyó el Metropolitan-Opera, fué el primero en incorporar la obra del arquitecto-artista a la del escultor-arquitecto, encargándole los cuatro bajorrelieves que decoran la fachada del gran teatro, que, si pequeños en dimensiones para la enorme masa de ladrillos del edificio, grandes y hermosos son en su aspecto decorativo.

Desde entonces, la obra de Mora fué fecunda, y se repartió por todos los Estados americanos. Se citan como sus mejores creaciones, el friso del entablamiento del edificio de la Sociedad de Ahorros de Hartford, por el agrupamiento de las figuras y los detalles de ornamentación floral, que constituyen un estudio completo de sus elementos, unidos por sabia armonía lineal y de decoración; la que decora el corredor del Tribunal de Justicia de Boston, que representa el desenvolvimiento de las razas a través de las edades; la del salón de música de la residencia de Morgan; las del soberbio edificio de los Harrison, de Filadelfia; del New Hall y del Hospital de Niños de San Francisco de California, que luce hermosísimos altorrelieves del más puro estilo cuatrocentista; las esculturas del teatro Orpheum y del Club Atlético de Los Angeles; las del Templo Masónico de Trenton, etc., e infinidad de cariátides, cuádrigas y alegorías, que suman una fecunda y continuada labor. Y por sobre toda ella, que es la consagración elocuente y definitiva de su gran talento, están las obras escultóricas de sumo arte, como el grupo simbólico *El Nacimiento de la Humanidad, Hymen,* o la estatua de Aristóteles, que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Boston.

Domingo Mora murió en San Francisco de California en junio de 1911.

JOSE MARIA RODRIGUEZ LOZADA

EL MAS FECUNDO PINTOR NEOCLASICO ESPAÑOL DEL SIGLO XIX

ENCARNACION de un período de la historia del Arte que tanto críticos como aficionados miran hoy con indiferencia, es la obra de José María Rodríguez Lozada con que ilustramos esta página. Probablemente pocos, muy pocos se habrán detenido a estudiar el carácter especial y esencialmente romántico que le singulariza, haciendo al autor la justicia que merece por su labor. Si Fortuny, Rosales y Madrazo —que iniciaron el Renacimiento Moderno español— alcanzaron renombre mundial; si a su alrededor figuran dignamente Esquivel, Becquer, Alvarez, Alenza, Cano, Cruzado, Villamil, Ramón R. Barcaza, etc., etc., José María Rodríguez Lozada debe ocupar lugar preeminente en esta interesante etapa del arte español.

Fué Lozada el pintor andaluz que realizara el mayor número de lienzos de gran formato, y tal su fecundidad artística, que se le llegó a llamar el Lucas Fa Presto del siglo XIX.

La obra que hoy detiene nuestra atención es de sus mejores tiempos, y resulta muy aceptable y muy representativa de la época en que se pintó. Preséntase una mujer joven sometida al tormento del potro, atada de pies y manos. Viste sayal blanco y tiene colocada sobre el pecho, a modo de mote, esta inscripción: CHISTIANA. Nimba su cabeza un círculo de luz como aureola de la virtud sacrificada; a la derecha se ve el tajo y sobre el mismo un hacha, testimonios de los tormentos y de la muerte sufridos por no negar la divinidad de Jesucristo. Triste escena, reflejo de horrendas persecuciones y crueldades, fomentadas por pasiones exaltadas. Su técnica es de franca soltura y sin rebuscamientos efectistas; el dibujo correcto y simpático el colorido, aunque atenuadamente



RODRIGUEZ LOZADA (José María). UNA MARTIR EN TIEMPOS DE DIOCLECIANO. Oleo, Lienzo. -- Alto, 1.69; ancho, 2.11. -- Firmado. -- Museo Nacional de Bellas Artes.

sombrío, adoleciendo los detalles de defectos, por no haber sido estudiados del natural. (1)

José María Rodríguez Lozada nació en Sevilla en el mes de julio del año 1826. (2) Se inició en el arte bajo la dirección de un modesto profesor de Dibujo, pero su vocación y su gran laboriosidad le llevaron a crearse una personalidad bien definida. Influído por el ambiente de su época y tal vez por su genealogía (tenía la merced del hábito hospitalario y era Caballero Hospitalario y del Santo Sepulcro), dió especial preferencia al género histórico, ejecutando un número inconcebible de episodios, entre los que merecen citarse catorce lienzos de grandes dimensiones para el Círculo de la Amistad de Córdoba, entre los que sobresalen la *Entrada de San Fernando en Córdoba* y la *Batalla de los Piconeros.*

Un *Via-Crucis* de gran tamaño y una *Resurrección* de 9m.50 de altura en la Catedral de Las Palmas (Canarias), *Muerte de D. Alvaro de Luna, Recepción de Cristóbal Colón por los Reyes Católicos, Muerte de D. Fradique en el Alcázar de Sevilla, Prisión de Rodrigo Calderón (Marqués de Siete Iglesias), D. Rodrigo en el Tormento, Valdes Leal en un Panteón para realizar sus estudios para el cuadro de La Muerte, Homenaje al Cardenal Cisneros, Entierro de Carlos V, Santiago en Clavijo* (para la Iglesia de Santiago de Jerez), *Colón en la Rábida.* Realizó también una colección de retratos de los Reyes de España e infinidad de retratos de particulares y cabezas de estudio.

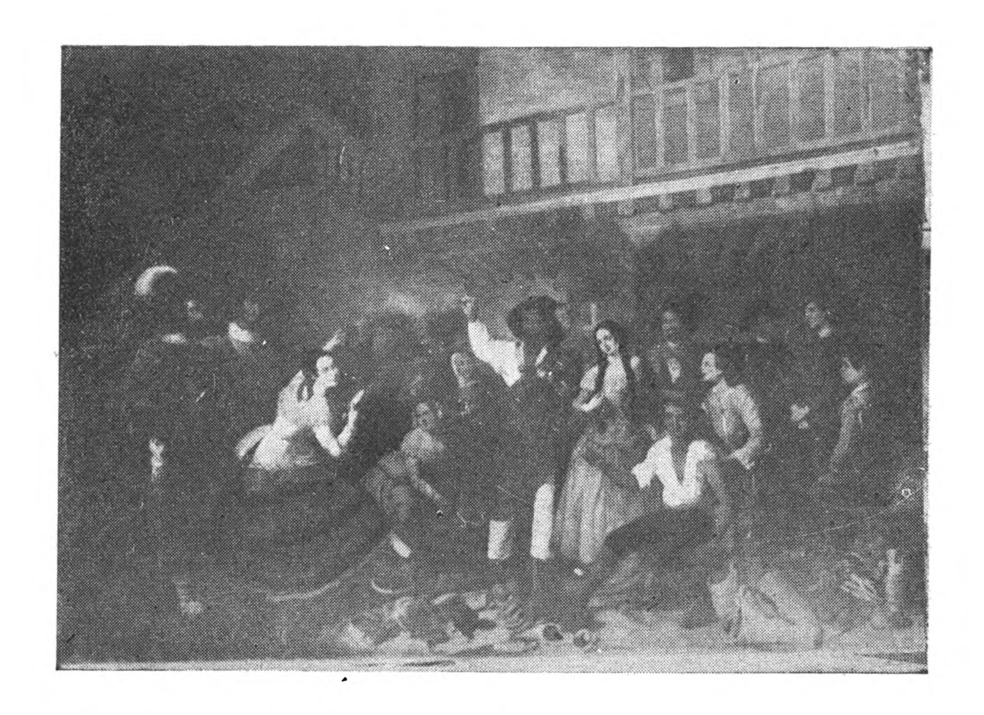
Vió coronada su carrera de artista con varias recompensas, entre otras, seis medallas de oro, y mereció ser nombrado Individuo de diversas corporaciones científicas y de arte.

José María Rodríguez Lozada murió en Jerez el año 1896, en cuyo cementerio está enterrado.

---

(1) El potro, el tajo, etc., etc. La figura es de tamaño natural y el cuadro mide 1m.69 de alto por 2m.11 de ancho; está firmado abajo, a la derecha —1863—. Proviene del ex Museo Nacional, por donación del Sr. D. Jaime Castells (octubre 31 de 1877). Figura en el de Bellas Artes desde el 10 de diciembre de 1911. (Datos del Archivo del M. N. de B. A.)

(2) No he podido hallar el día exacto.



CABRAL BEJARANO (Antonio).

RINCONETE Y CORTADILLO. -- Oleo, Lienzo. Alto, 2.92; ancho, 4.17. -- Firmado. -- Museo Nacional de Bellas Artes.

UNA JOYA DE LA PINTURA ESPAÑOLA. «RINCONETE Y CORTADILLO», OLEO DE

ANTONIO CABRAL BEJARANO

NO ha sido al azar que yo haya elegido la obra de Antonius Cabral Bejarano, para ilustrar esta página. Entre los pocos pintores de la escuela española representados en nuestro Museo, es sin duda el que más se destaca con relieve propio y el que mejor representación ofrece al observador, sea éste artista, crítico o simplemente visitante. Y júzguesele bajo cualquiera de estas acepciones, su obra se impondrá siempre al público, por la psicología de los personajes que la animan, a los críticos y a los artistas, por la simplicidad de la técnica, la sobriedad del color y la justeza del dibujo y de las perspectivas.

Dominar con feliz maestría los elementos de su arte, y hacer de ellos gala, en telas de grandes dimensiones, no es común a todos los artistas de esa época de transición en que impera el tema bíblico, el episodio guerrero o el retrato de personaje. Por eso es, que me he detenido ante el cuadro de Antonius Cabral Bejarano. Vive en él, un instante, costumbres populares, digamos de arrabal, e interpreta a través del temperamento de Cervantes, la novela del inmortal escritor titulada *Rinconete y Cortadillo,* y le representa siguiendo la más interesante página de su libro, en la intensa expresión de vida que le es propia. Rinconete, con su media espada al cinto, apoyando una mano sobre el hombro de su compinche Cortadillo, contempla a la Cariharta, moza de alegre vivir, mientras Repolido, su amante, sonríe de orgullo.

Reina el jaleo. La atmósfera se caldea y la gente se anima.

Manipodio, el jefe de la banda de truhanes, hace sonar, a guisa de castañuelas, pedazos de un plato roto. La Gananciosa rasga una escoba y le acompaña, y la Escalanta, con un chapín en la mano, danza y tañe en él como en un pandero. Selvatillo se ha sentado sobre un canasto; los dos bravucones, Chiquizñaque y Maniferro, animan en sus canciones a la vieja Pipota, que bate palmas detrás de la bailarina...

Y así se desarrolla la escena, entre grupos de estudiantes y de mendigos, con sus trajes pintorescos, luciendo en sus semblantes la honda huella de la depravación y la orgía.

De este artista eximio, que así interpretó una obra que no era de su época y transparentó en la tela una idea de otro con la potencialidad de la obra propia, la historia artística guarda bien poca memoria. Oscuros son sus datos biográficos, y su producción casi desconocida. Sábese, sin embargo, que allá por 1825, ya era profesor de la Escuela de Bellas Artes y miembro del Liceo Artístico de Sevilla; que más tarde fué conservador del Museo de la misma ciudad, y que el 7 de agosto de 1836 se le otorgó el título de Individuo de Mérito de la Real Academia de San Fernando.

En cuanto a su obra, se cita el retrato de S. A. la Reina D.ª Isabel de España, tela pintada con destino al Consulado de Sevilla; una *Escena de Duendes,* para la galería particular del Sr. Lerdo de Tejada; una *Vista de Torreblanca,* un *Torero* y una *Maja.*

Para el Coro de la Catedral de Sevilla pintó varios ángeles que más tarde pasaron a figurar en la galería particular del señor López Cepedo. Pintó también parte de la bóveda de la Capilla del Palacio de San Telmo, y las principales decoraciones de los teatros Principal y de San Fernando, de Sevilla.

Su obra capital parece ser la ejecutada con destino al Convento de la Rábida, representando la estancia que en él hiciera el ilustre navegante genovés, antes de su partida para el viaje que lo cubriera de gloria.

En 1847, por encargo de don José de Salamanca, que más tarde alcanzó el título de Marqués de los Llanos, pintó *Rinconete y Cortadillo,* el hermoso lienzo que le hace honor y que hoy día figura dignamente en nuestro Museo Nacional de Bellas Artes.

LUIS GRANER

EL PINTOR DE LA NOCHE

HACE muchos años —su cuenta no hace al caso— los diarios metropolitanos anunciaban, basándose en telegramas llegados de ultramar, la muerte del celebrado pintor español Luis Graner, ocurrida en San Francisco de California.

Ya conocía yo, en esa época, una carta del propio artista (*) donde consigna sus datos biográficos, y, además, no me eran desconocidas sus andanzas y su bohemia incurable, por el mundo del Arte, recogidas de sus labios, allá por 1914. Referencias con las que tracé una semblanza que habría de figurar entre las de los pintores del Museo; cuando un hecho posterior, fortuito —una postal—, me hizo desistir de publicarla. Graner anunciaba a un común amigo su próxima venida a Montevideo, y sus deseos de realizar, aquí, otra exposición de sus obras.

Se le daba por entonces en Norteamérica —de donde había llegado la noticia de su muerte—, como antes se le había hecho vivir en Australia, cuando en realidad estaba en el Brasil, en San Pablo, donde radicó por muchos años.

Mas lo cierto es que Graner no volvió más a Montevideo. Su última estada aquí fué aquella, en 1920, de tan resonante éxito, que en el mismo día de inaugurar la exhibición de sus obras, tuvo que clausurarla por haberlas vendido todas. (1)

Ante la mala nueva circulante, y la noticia del viaje, consignada, y, sobre todo, por la circunstancia del prolongado e inexplicable silencio del pintor, nuestro Museo inició, en 22 de mayo de 1923, una gestión tratando de llegar al conocimiento exacto de lo ocurrido. A tal efecto se dirigió, por intermedio del Ministerio de Relaciones Exteriores, a nuestro representante consular en San Francisco de California, imponiéndolo de lo que dejo expuesto. En 15 de diciembre del mismo año recibíamos del Cónsul Goldaracena las informaciones de que el pintor don Luis Graner había

(*) Archivo del M. N. de B. A.

(1) Celebrando este triunfo, unos días después, un domingo de mañana, pintó Luis Graner en poco más de una hora de trabajo, ante cuatro o cinco amigos reunidos en el salón de exposiciones de Moretti y Catelli, el retrato del poeta nacional Angel Falco, dedicándoselo.

estado en San Francisco de California hasta hacía unos ocho o diez años, saliendo luego rumbo a Nueva York, de donde decían, en respuesta a las gestiones oficiales realizadas, que allí había permanecido algún tiempo, solamente. Además manifestaba haber estado en la oficina del "City Board of Health", donde se tiene el archivo de defunciones, no apareciendo el nombre del artista mencionado. Lo mismo le aconteció en la oficina "Coroner", de dicha ciudad (Departamento a donde van todos los casos trágicos); el nombre de Graner no se halló en sus archivos.

Nuestro activo Cónsul, que conoció personalmente a Graner, hizo también indagaciones particulares entre los españoles locales, y todos ellos recordaban que el celebrado pintor había salido para Nueva York unos ocho o diez años antes de la fecha en que se daba su defunción.

Me hallé, entonces, en duda sobre la suerte corrida por Graner; y seguí del refrán el sabio consejo.

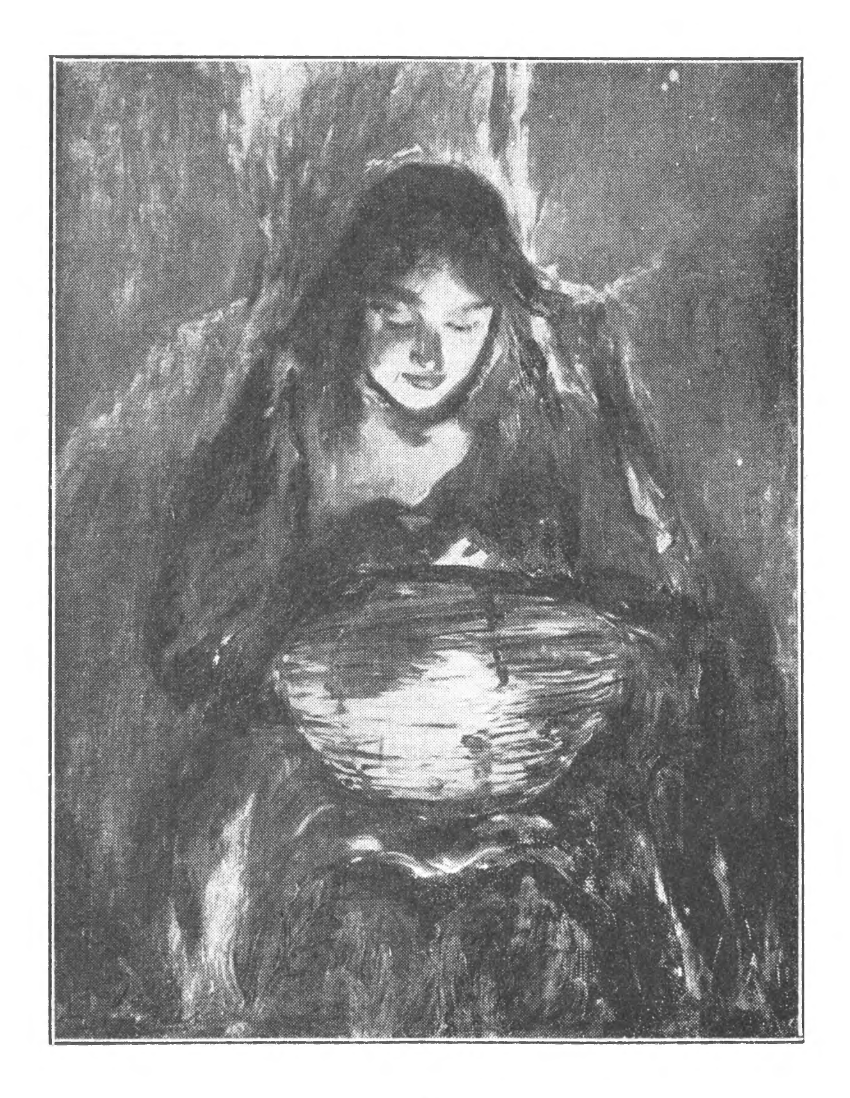
Pasaron los años, nadie daba noticias concretas del pintor, cuando un día el telégrafo volvió a anunciar su muerte, acaecida en Barcelona el 8 de mayo de 1929. Esta vez la noticia era cierta, desgraciadamente.

Nació Luis Graner Arrufi en Barcelona, el 5 de febrero de 1867. Comenzó sus estudios en la Academia de Bellas Artes, de la misma ciudad, cuando tenía veintitrés años de edad. Algún tiempo después, en 1892, ganó un pequeño premio, por concurso, organizado por la Diputación Provincial. Con la exigua suma en dineros obtenida con el mencionado premio, unos doscientos pesos, dice el propio Graner, "fuí a estudiar al Museo del Prado, en Madrid, Roma, Florencia y París"; y luego agrega: "Las privaciones que yo me impuse a fin de prolongar todo lo posible esta cantidad, fueron innumerables. Viajé en la forma más económica imaginable, y no recuerdo en todo este tiempo, ni un solo día que yo hubiese cenado. A veces, con un hambre terrible, me iba a mi pequeño cuarto, a dormir, para aguardar la madrugada y continuar mis estudios al aire libre, y en los museos."

Ya a estas alturas, iniciales en su vida artística, no arredraban al pintor ni la mueca irónica de la miseria, ni el desagrado de sus familiares, que no querían que estudiara Pintura, negándole todo apoyo; el material, sobre todo.

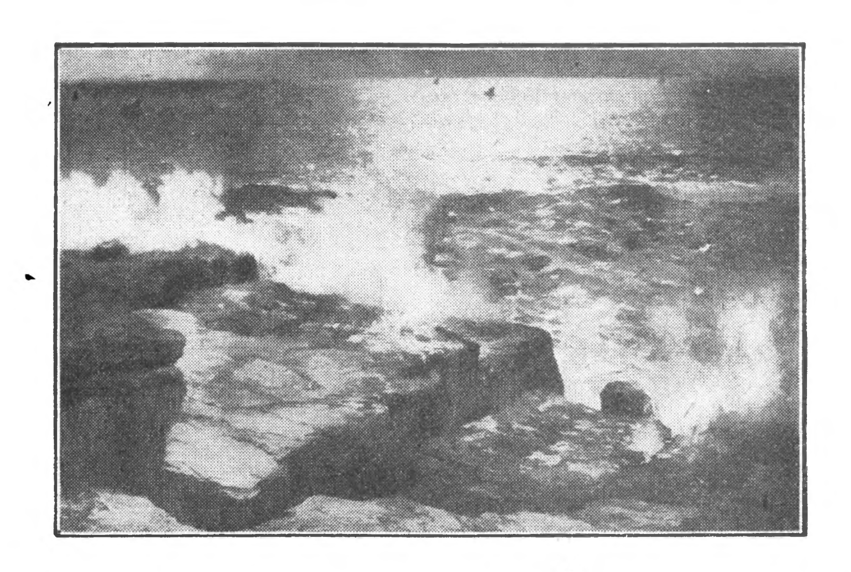
Orgulloso en sus desplantes de andariego y de bohemio, seguía pintando, mientras su mente maquinaba por el campo del lirismo, ambulando su vida de pobre, en aras de su consagración.

Algunos años más tarde entró en posesión —por herencia— de los bienes de sus padres y de su hermano Ramón; bienes que ascendían a más de cien mil pesos, adquiridos a costa de grandes privaciones y trabajos. Cuantiosa fortuna que el pintor gastó muy pronto, alentando ideales que comprometieron cuanto poseía, en quiméricas empresas, cuyo desarrollo y término no es del caso



GRANER (Luis).

EFECTO DE LUZ. -- Oleo, Lienzo. -- Alto, 0.76; ancho, 0.61. -- Firmado. -- Museo Nacional de Bellas Artes.



GRANER (Luis).

EFECTO DE LUNA. -- Oleo, Lienzo. -- Alto, 1.20; ancho, 1.80. -- Firmado. -- Museo Nacional de Bellas Artes.

relatar aquí; si bien es justo puntualizar que su finalidad entrañaba una muy loable misión cultural: crear el teatro del pueblo, y para el pueblo, gratuitamente. A este respecto, Graner dice (*): "... con muy poco seso, pero con grande amor a mi tierra y a la música popular, me metí a redentor, y todo lo que era mío, y mucho de lo que no era mío, lo perdí creyendo hacer un bien a mi patria". Pero, artista de robusto temperamento desde su iniciación, supo sobrellevar la adversidad, y, tenaz en la lucha, algo alcanzó, si no todo, de su patrimonio, por la sola fuerza de su talento. Pensó en otrora, en los días de su primera juventud, allá en Puerto Rico, aprendiz de comerciante, siguiendo la voluntad paterna, ignorante de su dormida vocación. Revivió su estada en La Habana, hambriento y enfermo, y el momento de su restitución a los suyos, por los buenos oficios de un amigo de su familia. Mas, ante tan estrecho panorama, horizonte y límites habituales de su vida de ayer, vendiendo tabaco, hierros, carbón, etc., en monótona rutina, sintió vibrar en sí, nuevamente, el alma del pintor; del pintor ávido de continuadas aventuras y emociones renovadas hoy y mañana. Y, activo y nómade, recorrió con suerte el mundo, sembrando por doquier amistades con su carácter comunicativo y franco, lleno de lealtades, y cosechando sumas millonarias y lauros consagratorios, por el indiscutible valor de su obra pictórica.

Pero, el eterno bohemio que en Graner se albergaba, surgió una vez más, irreductible ahora, poco antes que éste retornara para siempre a su ciudad natal, iniciándose súbitamente la decadencia del pintor que saboreó los más grandes halagos de sus triunfos, haciéndole apurar las amarguras de su ocaso, lejos de la urbe y de los centros artísticos, confinándolo en los bares de los barrios excéntricos para que pintara en cuatro pinceladas, con arte todavía y por unos pocos dólares, enfermo y vacilante, la grácil silueta de la chica más cortejada...

Graner es un pintor vigoroso, de severo realismo; de ese realismo que es la mayor gloria de la pintura moderna española, que tiene por cumbre a Goya. Que supo, con un sentimiento innato, despojado de toda preocupación tendenciosa, interpretar y transparentar en el lienzo el alma del pueblo español, preferentemente la del humilde y la del trabajador, ya en sus horas de afanes y de luchas bajo la febril disciplina de los obradores, ya en las horas de reposo en el tranquilo y apacible afecto del hogar, poniendo en ella, siempre, una nota amable y emotiva, cuando no un hálito de tragedia; como un sedimento estereotipado, acaso, de su propia vida...

El pintor de la noche se ha llamado a Luis Graner, porque de sus *nocturnos* emana la luz, imponiendo sutilmente o a raudales,

---

(*) Archivo del Museo Nacional de Bellas Artes.

hondos efluvios de misterio y sugestión: ora es la de la aplatinada placidez de la luna, ora es la de la peculiar difusión artificial de la fragua, del hogar, del farol, o del mustio candil, la que anima sus composiciones, sus figuras, sus marinas, sus paisajes; como anima también la luz del sol otras realizaciones suyas, grávidas de color y de pasión intensa, irrefrenablemente evocadoras; que si bien se atenúan en sus claridades singularizantes, ricas emergen en los matices que las vivifican.

La obra de Graner abarca todos los géneros. Es muy numerosa y se identifica con la más pura tradición pictórica española.

Llenos de vida, de tragedia y de emoción, son sus cuadros reflejo de lo grave, lo sutil, o lo profundo. Y así se nos presentan, entre otros muchos, *Cambio de Crisol, El Fumador, Contrabandistas, Entre dos Luces;* aquel *Esperando*..., de la colección del magistrado Ramón Montero Paullier, que exhibe con crudo realismo una asidua parroquiana de *cabaret,* atisbando, en actitud hierática, al anónimo transeunte... que pasa; o el *Retrato* de mujer joven, de caprichosa indumentaria, peinada de moño y adornada con claveles, tela de gran formato, que el pintor realizó en una noche de verbena y juerga de amigos, y lo expuso luego, fuera de catálogo, donde Moretti y Catelli; los que no alcanzaron a comprender, sorprendidos, por qué durante muchos días se volcara en su salón de exposiciones todo el lodo del arrabal, para ir a rendir el homenaje de su disimulada pleitesía a las bellas líneas y a la enigmática mirada de la accidental modelo, quien, allí presente y preocupada por la posible venta del cuadro, exclamaba muy afligida: "*¡A qué manos iré a caer!...*", ignorándolo, como ignoró siempre —lo supongo yo— que el artista, desconforme con su labor, recortó el busto del retrato que tanta atracción produjera. Este se conserva hoy en la galería de don Eduardo Ferreira, conjuntamente con *Regreso de los Pescadores,* que es otro hermoso y sugestivo óleo, que trasunta —se diría— la hora en que se aduerme la ruda faena al son de los viejos cornos de los tritones, en medio al divino musitar de las nereidas.

En nuestro Museo, Luis Graner figura, hasta hoy, con dos cuadros: *Efecto de Luz* (2), que representa una niña sosteniendo en sus faldas un farol chinesco encendido, y *Efecto de Luna* (3), cuya luz feérica riela el rítmico cabrilleo de los solitarios caminos del mar.

Graner conquistó muchas medallas y menciones en exposiciones y salones internacionales. Fué miembro de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Francia, y diversas academias le acordaron títulos de honor.

Está representado en muchos museos de Europa y América.

---

(2) N.° 213 del Catálogo Oficial del Museo. Adquirido en 1914.

(3) N.° 215 del Catálogo Oficial del Museo. Donación de la colectividad española de Montevideo. 1914.

JAN PEETER VAN BREDAEL

Y OTROS FLAMENCOS

EN las galerías pictóricas y museos de bellas artes de América es, sin duda, difícil, o, mejor dicho, imposible hallar un conjunto de obras plásticas de autores europeos anteriores al siglo XIX, que, dentro una misma época y escuela, y hasta tendencia derivada de maestros a discípulos, permita, por su número, considerar que haya tenido significación como factor contributivo y de evolución en la historia del Arte en el Nuevo Continente. Es siempre elemento disperso, sin conexión, que comprende los más diversos temas y modalidades, singularizadas generalmente, lo que se constata.

Si debemos citar una escuela mexicana, una peruana y una del Nuevo Reino de Granada, neoclásicas españolas, y tal vez una asunceña del mismo tronco, sería siempre admitiendo que durante toda la época de la Conquista y del Imperio, su desenvolvimiento fué limitado, y circunscrito en los conventos del Virreynato, y en los del asiento de las misiones jesuíticas. Ni ésta ni aquéllas son, pues, excepciones al hecho comprobado.

La evolución del arte en los países latinoamericanos tiene origen general: el eclecticismo, dentro del neoclasicismo imperante en Europa hasta mediados del siglo pasado; más tarde las disciplinas personales maduraron el arte importado, y de su virtualidad surgieron entonces los verdaderos artistas americanos. Si bien el proceso es el mismo, la conquista de su evolución varía en el tiempo según el medioambiente de cultura regional predominante.

Lo manifestado no obsta para que tales grupos aislados sirvan de elemento de análisis; análisis minucioso e imparcial, del que surge, siempre, la obra en sí con todas sus cualidades y defectos, generalmente bella, acallando con sus valores estéticos los ecos antagónicos de las escuelas, de las técnicas y de las tendencias revolucionarias e *innovadoras*, emancipadas del movimiento anár-

quico-intelectual que impulsó las postrimerías del primer cuarto del siglo XX.

No es propósito mío hacer en el reducido espacio de esta nota un estudio detallado y completo de las pinturas flamencas que se conservan en nuestro Museo Nacional de Bellas Artes, porque, además de ser ello difícil, me obligaría a invadir el terreno del erudito en Arte; pero, sí, cabe la reseña breve, monográfica, que ilustre al visitante sobre su valor representativo, pictóricamente considerado, al margen de las apreciaciones histórico-artísticas expresadas.

Al intentar bosquejar el repertorio de algunas de las que poseemos —de las comprendidas dentro de los siglos XVII y XVIII—, que son las intituladas *Choque de Caballería, Baile de Aldeanos, Flores* y *Paisaje,* de Pedro Momper, Tomás van Apshoven, Juan Pedro van Bredael y Sien de Maline, respectivamente, completadas con las denominadas *Caza del Venado* y *Caza del Lobo,* de autor desconocido, me parece indicado consignar que no serán, sin duda, obras de los grandes maestros que ilustran la pintura flamenca y la historia del Arte; pero, sí, indiscutiblemente, de maestros consagrados mundialmente; y que merece anotarse, también, aunque sea en forma somera, algunos datos biográficos que a éstos les son pertinentes.

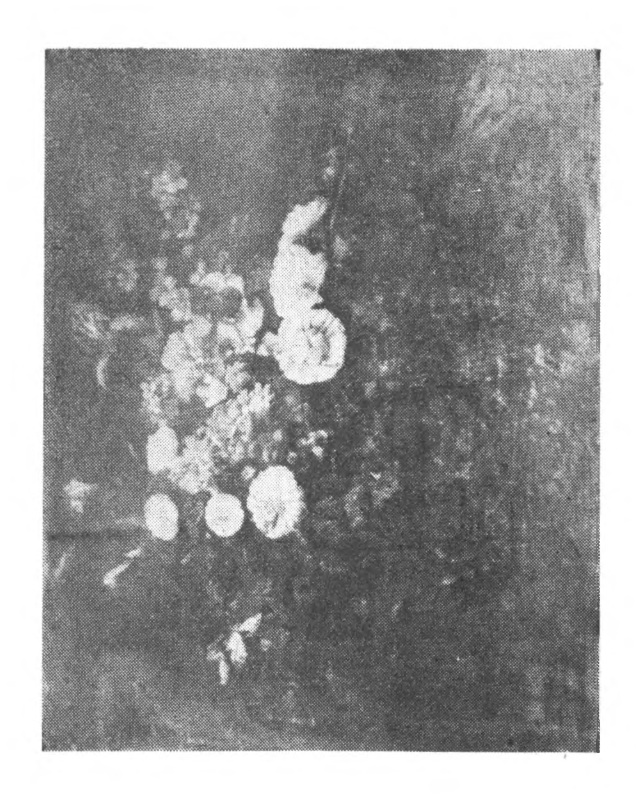
Sin tener en cuenta su orden cronológico, daré preferencia a Bredael primeramente.

JAN PEETER VAN BREDAEL (1) nació en Amberes el 19 de junio de 1629; murió en la misma ciudad el 9 de marzo de 1719. Empezó su carrera por el año 1640, teniendo por compañero a David Rykaert III. Viajó por España y otros países hasta 1648, fecha en que regresó a su ciudad natal, donde contrajo matrimonio con la hija del escultor Jennyn Veldener. En 1650 entró en la *Gilde* de Amberes como maestro, y tuvo entre sus discípulos a Enrique Francisco van Liut. Fué padre de los pintores flamencos Juan Pedro, Jorge, Alejandro y Juan Bredael.

Está representado en los museos de Amberes, Breslau, Brujas, Cambray, La Haya, Helsingfors, Lila, Nantes, Estocolmo, etc.; en nuestras galerías lo está con el cuadro titulado *Flores,* que ya he citado. Es este cuadro un manojo de flores en un vaso de barro decorado con ornatos en relieve, colocado en el centro de una mesa. Asunto trivial, si queréis, pero vasto a la imaginación y a la fantasía.

Respetando la simplicidad del motivo, tratándolo con la minuciosa virtuosidad que singulariza las producciones de los más reputados miniaturistas, pese a las dimensiones del cuadro, llega Bredael a su realización, afianzando la pureza y probidad de su

(1) Llamado también Bredal o Breda, como a buen número de pintores del mismo nombre.



BREDAEL. (Jan Peeter van).

FLORES. -- Oleo, Lienzo. -- Alto, 1.10; ancho, 0.90. -- Firmado. -- Museo Nacional de Bellas Artes.

dibujo, tanto en el detalle como en el conjunto, dándole tanta vida, que si el perfume de las flores tuviera forma, él lo hubiera expresado fielmente a través de los colores; colores dulcemente radiantes, más ricos en sus finos matices que los que dominan generalmente los paisajistas y, acaso también, los animalistas de su época, no obstante la preferente especialización de su obra, consagrada en su casi totalidad al paisaje.

Pintado al óleo, sobre lienzo, mide m. 1,10 de alto por m. 0,90 de ancho. Está firmado abajo, a la izquierda: *Jan Peeter van Bredael. f.* Es el N.° 57 del Catálogo. Fué reentelado en 1919 por el entonces Director del Museo Nacional de Bellas Artes, D. Domingo Laporte, y el que estas líneas escribe. La tela en que estaba pintado se conserva en el Museo.

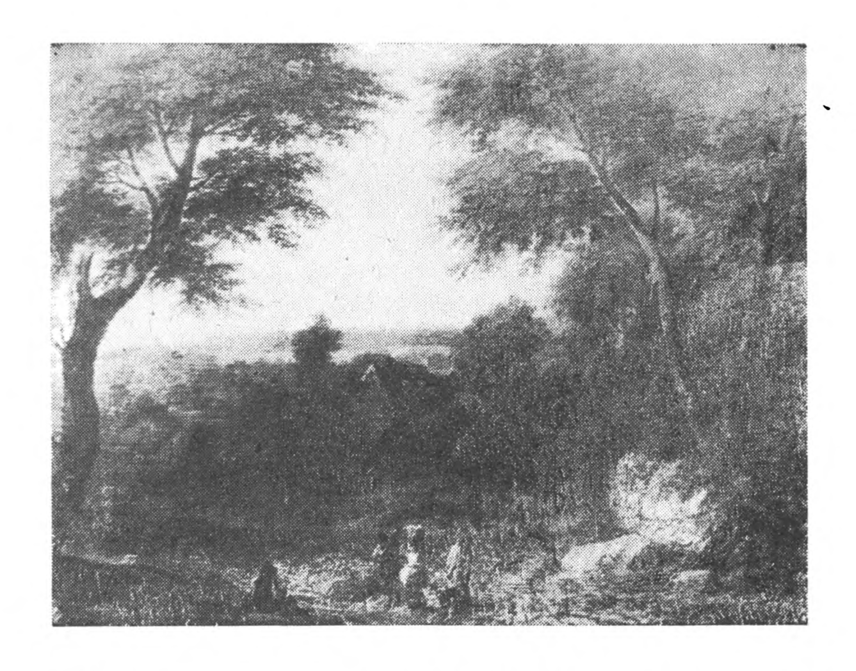
La concisión impuesta por exigencias de espacio limita también el estudio que fuera menester dedicar a cada género para comprender su importancia dentro de la pintura flamenca. Al considerar, pues, la obra de *SIEN DE MALINE* —pintor del siglo XVII, posiblemente, y del que no he hallado otros datos que su nombre y el título del cuadro, *Paisaje,* registrado en el antiguo inventario del ex Museo Nacional, de donde proviene ([2])—, sólo he de tener en cuenta que éste responde a la sistemática tendencia, común a muchos maestros flamencos, de hacer predominar muy pocos tonos —generalmente tres— y de una manera invariable. Esto es: una coloración un tanto bruna, impresa en los primeros términos; las tonalidades más o menos nítidas, verdes o amarillo-rojizas, después, y la vaporosidad fluctuante, a menudo azulada o grisácea, para establecer las lejanías.

Representa un país con arboleda frondosa y casas rústicas, al que prestan realidad personas y animales; destacándose en el primer plano, a derecha e izquierda, dos grandes árboles, y al pie de uno de éstos, unas rocas blancas. En lontananza, bosques y una colina en cuya cumbre se yergue una torre. No es una copia exacta de la naturaleza; refleja un sentimiento especial, literario, digamos así, que vivifica sus líneas, que pule la robustez de las masas, el esplendor de su coloración, y sus variados efectos de luz y de sombra. Hay cierta amplitud, a la que concurren la fineza y habilidad de su ejecución. Resuelto con gran justeza, el pintor pudo alcanzar a dar, por la precisión de su dibujo y por la veracidad de su tonalidad vibrante, la expresión característica de las comarcas salvajes de su tierra, bajo la interpretación que el

---

(2) Yo creo que hay error en este nombre: Maline, por Malines, traducción francesa de Mechelen (*), ciudad de la provincia de Amberes, de donde podría ser oriundo el pintor; de ahí su nombre.

(*) Mechelen (Malinas).



SIEN DE MALINE. PAISAJE. -- Oleo, Tabla. -- Alto, 0.350; ancho, 0.455. Museo Nacional de Bellas Artes.

prestigio del Renacimiento italiano impuso en los Países Bajos, llenándolo de armonías decorativas.

Este óleo está pintado sobre tabla. Mide m. 0,350 de alto, por m. 0,455 de ancho, y está catalogado N.º 117.

Sin apartarme del propósito de eludir la erudición, he de recordar, no obstante, que es orientación determinante y definitiva en muchos pintores de esta época, llegar a una imitación demasiado minuciosa de la naturaleza y de la vida, en todas sus manifestaciones, mientras otros intentan sustraerse a estas preocupaciones buscando más allá de la realidad, en sus concepciones nebulosas y fantasmagóricas, en sus sombrías leyendas y en sus macábricos y feroces hechos de armas, que tocan los dominios de lo maravilloso y de lo fantástico, la perfección de su obra. Y así se nos presenta *PIETER MOMPER*, nacido en Vlaandaren en 1607.

Muy pocos son los datos biográficos que de este artista se conocen. Se sabe que trabajaba por el año 1649, y que pertenece a la dinastía de pintores ilustres del mismo apellido.

Su *Choque de Caballería* representa un grupo de jinetes a caballo, combatiendo. En primer término, un caballo blanco, sin cabalgante, corre en veloz carrera. En el suelo aparecen tendidos otros combatientes, armas, ropas, etc., completando la escena un fondo de paisaje en el que se ven más caballeros en guerra; informándonos el conjunto del tecnicismo impuesto por la modalidad indicada, aunque sin despojarse por entero de la tendencia imitativa, ya que la profusión de los detalles acusa siempre el estudio escrupuloso de los valores, hasta el punto de hacerlos aparecer como fiel imagen de la naturaleza humana, ora reflejada en sus líneas y colores, ora en las actitudes repetidas de sus heroicos jinetes; que ofrecen cierta monotonía, como si una fuerza subita y prepotente hubiera detenido de improviso sus actividades, dejando estereotipado el gesto que las exterioriza; en contraposición a los arbustos, a las plantas, a las nubes y al cielo, que apagan dulcemente sus planos y tonalidades, envolviéndose en un velo de melancolía.

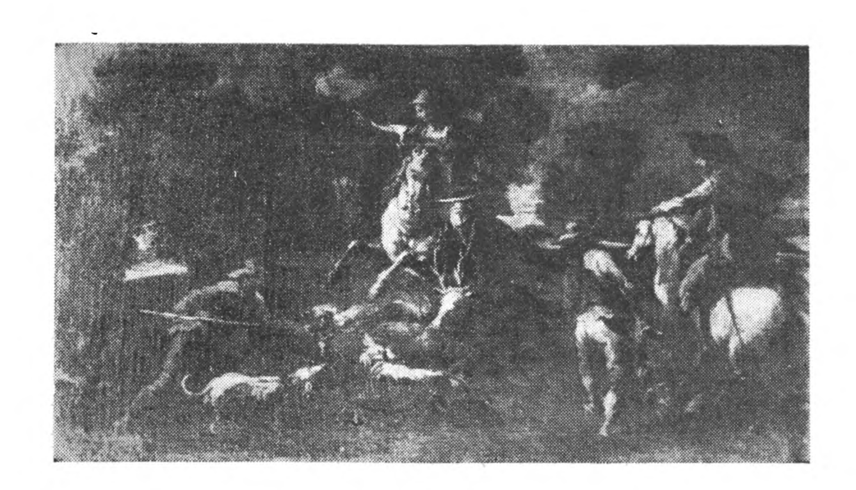
Pintado al óleo, sobre cobre, mide este cuadro m. 0,270 de alto, por m. 0,420 de ancho. Está firmado abajo, a la derecha, casi al centro: *P. M. -- 1642.* Está catalogado N.º 101.

Fuera del interés que el propio asunto puede inspirar como elemento pictórico, cabe hacer notar la técnica que singulariza a los cuadros titulados *Caza del Venado* y *Caza del Lobo,* de *autor desconocido* del siglo XVIII, porque ella informa, indudablemente,



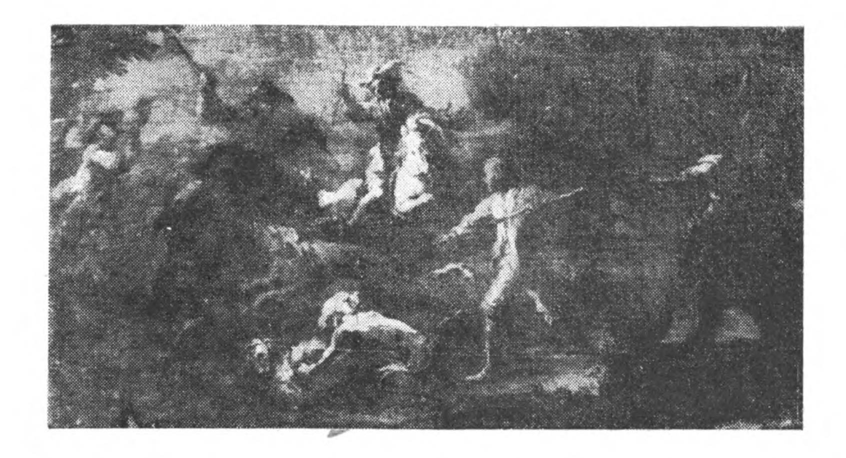
MOMPER (Pieter).

CHOQUE DE CABALLERIA. -- Oleo, Cobre. -- Alto, 0.27; ancho, 0.42. -- Firmado. -- Museo Nacional de Bellas Artes.



AUTOR DESCONOCIDO.

CAZA DEL VENADO. -- Oleo, Lienzo. -- Alto, 0.42; ancho, 0.76. -- Museo Nacional de Bellas Artes.



AUTOR DESCONOCIDO.

CAZA DEL LOBO. -- Oleo, Lienzo. -- Alto, 0.42; ancho, 0.76. -- Museo Nacional de Bellas Artes.

de la robustez de los volúmenes, de la gama de la coloración —que a veces es vibrante—, del recio dibujo y del ordenamiento agradable y decorativo que alcanzaron en sus obras algunos pintores flamencos al abandonar la tendencia imperante, minuciosa y detallista; si bien en este caso que comento no son más que escenas de cacería, algo distante, ciertamente, de las concepciones nebulosas a que antes hice referencia. Momper está aquí en extrema contraposición; y esto es lo que quería hacer resaltar.

En todo tiempo se distinguieron los artistas flamencos en la belleza para tratar los animales, a los que dieron toda la importancia requerida. Subordinándolos o no a la importancia del paisaje, aunaron la verdad a la expresión lírica, reuniéndolos con vigor y concisión a los trazos y términos más significativos de la composición. Y esta característica valorizante se transparenta, predominando sobre el conjunto, en los dos cuadros de cacería citados. En el uno aparece un venado acosado por una jauría amenazante, mientras un grupo de hombres a pie y a caballo, lo atacan. Uno de los jinetes, que monta un caballo blanco, usa casco de metal y manto flotante, de color rojo. En el otro, un lobo es atacado por dos perros y un grupo de hombres, también a pie y a caballo; otro lobo huye herido, en tanto un cazador hace sonar en un cuerno el halalí.

Cada uno de estos cuadros mide m. 0,42 de alto, por m. 0,76 de ancho, y está pintado al óleo, sobre lienzo. Al primero le corresponde el N.° 56, y al segundo el N.° 58 del Catálogo.

Ambos exponen, con poca variante, la misma coloración. Esta es cálida, dentro de la general flamenca asignada al paisaje, y se diluye con un vago sentimiento poético, prestándole cierta armonía austera al contraste de los blancos pálidos y brunos de los animales y de las gentes, y al rudo y tumultuoso movimiento de la escena desarrollada.

Cabe citar ahora, entre la legión de pintores que siguieron las huellas de Adrián Brouwer, primero, y de David Teniers, después, al discípulo predilecto de este último maestro: *THOMAS VAN APSHOVEN.*

Sábese que éste fué bautizado en Amberes el 30 de noviembre de 1622, y que murió en setiembre de 1664. Era hijo del pintor Fernando Apshoven, el mayor, y hermano del pintor Fernando, el joven. Fué maestro de Enrique van Voren, o Voor, de 1650 a 1651, y de 1651 a 1652, de Enrique van Herp III, que más tarde alcanzó celebridad como pintor de *Interiores.*

Los museos de Dresde, Glasgow, Gratz, Douai, etc., poseen obras de este autor; nuestro Museo tiene la titulada *Baile de Al-*



APSHOVEN (Thomas van).

BAILE DE ALDEANOS. -- Oleo, Tabla. -- Alto, 0.23; ancho, 0.33. -- Museo Nacional de Bellas Artes.

deanos. Este informa con una exactitud y una verdad muy grandes, de esa típica escena de villorrio.

Al son de una zampoña baila una pareja, mientras otra, sentada, se requiebra. A la derecha hay una casa rústica a cuya puerta asoma una mujer y, a su frente, otros aldeanos animan la fiesta.

Este cuadro, que es un óleo, mide m. 0,230 de alto, por m. 0,330 de ancho, y está pintado sobre tabla. Tiene el N.° 60 del Catálogo.

Aquí, Apshoven, sin llegar a la técnica de su maestro, se revela pintor espiritual, de toque claro y colorido brillante, que sabe imprimir holgura a sus sujetos, colocándolos en el lugar que les corresponde, tratándolos con buen ingenio. Cuadro alegre es éste, en verdad, del que fluye la intimidad de los seres, de la naturaleza y de las cosas; intimidad adquirida y consustanciada naturalmente por el pintor, a fuerza de convivir en sus costumbres regionales, evocando las plácidas fiestas, las ardientes querellas de figón, las típicas kermeses, las rústicas cabañas de aldeanos, los míseros ventorrillos; y, muy cordialmente, hasta las ocupaciones más comunes de sus conterráneos...

EL HOLANDES

JAN VAN GOYEN

ES un hecho constatado y curioso en la historia del Arte en los Países Bajos, hasta fines del siglo XVIII, que los artistas holandeses no hayan realizado un número mayor de interpretaciones de los aspectos de la vida marítima, con la intimidad del mar, justamente dicha, para hacernos sentir y comprender mejor las tempestades y naufragios de sus dilatadas costas, tan llenas de oposiciones violentas de calma y furor; patéticas expresiones de la perenne amenaza del mar, a la nación que en constante lucha le disputó palmo a palmo su integridad territorial. Es, pues, en el paisaje, en las márgenes de sus ríos, en las riberas de sus arroyos, en los anchos campos de hielo, en los cielos límpidos o brumosos, y en sus canales, donde los árboles inclinan graciosamente sus copas sobre las aguas, que hemos de hallar en mayor abundancia la poesía de su país.

Jan van Goyen es uno de los precursores de la escuela holandesa de paisaje; es más aún: su obra es el punto de disidencia entre la escuela flamenca y la escuela holandesa.

Nació Van Goyen en Leiden, el 13 de enero de 1596; murió en La Haya, en abril de 1656. Fué sucesivamente discípulo de Conrado Schilperoort, de Juan Nicolai, de Juan de Man, de Enrique Klok, de Guillermo Gerritsz y de Isaías van de Velde, habiendo frecuentado también diversos talleres, entre ellos el de Isaías van Wanenburch, que fué padre del maestro de Rembrandt. Visitó Francia, radicándose por algún tiempo en París, consagrándose al paisaje. Luego pasó breve tiempo a Harlen, regresando después a Leiden; y, a partir de 1634, volvió a radicarse en La Haya. En 1640 fué recibido en la *Gilde*. Tuvo muchos discípulos e imitadores, citándose entre los primeros a Salomón Ruysdael y a Nicolás Berchem.

Está representado en los Museos de Amsterdam, Amberes, Berlín, Budapest, Bruselas, Cristianía, Copenhague, Dublin; en la Galería Ariana, de Ginebra, y en otros institutos similares. Más



GOYEN (Jan van)

SOBRE EL HIELO. -- Oleo, Tabla. -- Alto, 0.320; ancho, 0.525. -- Firmado. -- Museo Nacional de Bellas Artes.

de 70 museos europeos poseen obras suyas. Nuestro Museo Nacional de Bellas Artes tiene la titulada *Sobre el hielo.* Representa un río helado, en el que aparecen gran número de patinadores y varios trineos de un caballo tripulados por mujeres y hombres. A la izquierda del espectador se ve un pequeño montículo de tierra, y a la derecha, la silueta de una iglesia con sus torres, y también unos barcos aprisionados en el hielo. Este cuadro, que es un óleo pintado sobre tabla, mide m. 0,320 de alto, por m. 0,525 de ancho. Está firmado abajo, a la izquierda: *V. Goyen.* Le corresponde el N.° 98 del Catálogo.

No es, sin duda, esta pintura, una de las obras que este maestro realizara en la plenitud de su fama. No es tampoco del tiempo de su iniciación artística; lo es, sí, del instante en que comienza su influencia sobre los pintores de su época, de la época en que, más tarde, se llegó a confundir y a atribuírsele, por la similitud de los temas, de la técnica y del color, las producciones de sus imitadores y de algunos de sus discípulos, como el ya citado Salomón Ruysdael. Fué tal la influencia que van Goyen ejerciera en su ambiente, que, junto con Ruysdael y con Jan Wynants, primero, y con Frans de Hulst, Roelof de Vries y Jan van Kessil, después, abrieron a la escuela holandesa su verdadera orientación. En sus cuadros predomina siempre una técnica fina, ligera, de pincelada larga, algo inconsistente, de la que es fiel exponente el cuadro suyo que poseemos. Técnica, al parecer, muy elemental; mas, a poco que se analice y observe, se advierte la seguridad de la mano que trazó los planos, manejando los pinceles sin incertidumbre.

Sin detenerse mayormente en sus figuras —que aparecen como elementos accesorios, pintorescos, expresados con relieve un tanto blando y acaso impreciso, que deja percibir los trazos del croquis—, van Goyen se demuestra más preocupado del efecto que del color, tanto en éstas como en el tema general del cuadro, simplificando su paleta hasta el punto de que los tonos se diluyen en una gama argentada y de conjunto monócroma; pero, irreprochablemente construída, esa misma degradación de tonos adquiere en sus diversos planos una delicadeza maravillosa, que exalta la justeza extrema de los valores.

Experto observador de la naturaleza, se concretó a objetivarla sin embellecerla, imprimiéndole su carácter verdadero y real.

Tal la obra del pintor. Tal la característica de la que poseemos.



AUTOR DESCONOCIDO...?
(Siglo XIX)

PAISAJE CREPUSCULAR. -- Oleo, Tabla. -- Alto, 0.245; ancho, 0.370. -- Firmado M. M. -- Museo Nacional de Bellas Artes.

UNO DE LOS TANTOS DESCONOCIDOS

ENTRE los cuadros de autores desconocidos que figuran en nuestras galerías, hay un pequeño óleo titulado *Paisaje Crepuscular;* proviene del ex Museo Nacional, está catalogado N.° 121, y representa un puente de piedra, de dos arcos, tendido sobre un arroyuelo. A la izquierda del observador se ven algunas vacas pastando, y en un extremo del puente, el vaquero. Al fondo y a ambos lados, una arboleda frondosa cierra el motivo. Está pintado sobre tabla, mide m. 0,245 de alto, por m. 0,370 de ancho, y tiene, en el ángulo inferior izquierdo, a modo de firma, estas dos iniciales: M M.

Careciendo de documentación que ilustre y de elementos que puedan servir de referencia al respecto, creo que ha sido prudente no atribuirle a este cuadro, autor determinado.

Si no se puede aventurar una afirmación en absoluto, tampoco se puede establecer una negación rotunda, y quienquiera que estudie y analice sus valores pictóricos, verá, claramente, a poco que observe, que esta obra responde más al imperativo del intelecto —como triunfo del cerebro sobre el espíritu— que al del sentimiento innato, intuitivo, que siempre informa las producciones de los artistas nativistas, sea cual fuere el punto de la tierra de donde lleguen; y si se detiene a considerar por un instante, de Matthys Maris su peregrinación en pos del Arte, sentirá, conmigo, de inmediato, prevalecer una duda.

¿Estas *M M* serían, acaso, las de Matthys o Thys Maris? [1] De ser así, se trataría de una obra de este pintor y grabador holandés, quien vivía en Londres a principios del siglo XX.

Nació Thys Maris en La Haya, el 17 de agosto de 1839. [2] Pensionado por la Reina de Holanda, lo encontramos en Amberes

(1) También Matthijs o Thijs Maris.

(2) Era hermano de Jacobo y de Guillermo Maris, pintores de historia y composición, clasificados dentro de la escuela holandesa moderna.

en 1855, pintando bajo la dirección de Nicasio Keyser ([3]), y en 1860, en Alemania y Suiza, siguiendo la obra de Kaulbach y de Rethel. Luego, en Francia, radicado en París, discípulo de Hébert en la Escuela Nacional de Bellas Artes, y durante la guerra franco-prusiana, en las filas de la Guardia Nacional. En 1872, exponiendo en París su cuadro titulado *Aldea Holandesa,* y en 1873, seguramente en Londres, pues en ese mismo año figura como dibujante de vidriera en el taller de Daniel Cattier, no obstante haber expuesto en el Salón de París, del año citado, 1873, su cuadro *El Bautismo.*

Relacionemos, ahora, a esta peregrinación, el óleo que comento, tratando de analizar su carácter y considerando, también, algunas circunstancias imprescindibles a mis fines. No informa, éste, seguramente, ni por su técnica ni por su coloración, de la modalidad general a los pintores holandeses, sobre todo a los paisajistas, de fines del siglo XVIII y principios del XIX, con la que Matthys Maris debía estar en contacto desde los años de su pensionado en Amberes; modalidad que podía serle familiar desde su niñez, y hasta el camino natural de su vocacional iniciación artística. Además, ni el tema ni el tipo de las figuras que prestan realidad al cuadro, tienen color local, regional, de los Países Bajos.

Que yo sepa, los biógrafos de Maris no abundan en detalles sobre la labor que éste realizara en Alemania y en Suiza, pero está claro que este óleo nada tiene que ver con la pintura de los países citados, al menos en sus características y fundamentos básicos; ni tampoco con la pintura inglesa, pues se halla muy lejos de exhibir la inferioridad manifiesta de la misma, hasta mediados del siglo XIX, a la que sólo inspiraba la anécdota histórica o sentimental, o el motivo de costumbres amables o trágicas, expresados con el convencionalismo de una escuela oportunista, preocupada de halagar el gusto del medioambiente de esa época.

Si bien Thys Maris, viviendo en Inglaterra, sufrió, al decir de sus biógrafos, la arrolladora influencia de los románticos shakespeareanos, y la transparentó fielmente en sus obras pictóricas de composición, figura y paisaje, y hasta en sus motivos grabados al aguafuerte, en el cuadro a que refiero no encuentro las características de la pintura *literaria,* tan en boga en el tiempo aludido, ni nada que pueda indicar, indiscutiblemente, tal procedencia.

Pienso, entonces, lógicamente, siguiendo mi criterio, en la estada del pintor en París, en su paso por la Escuela de Bellas Artes, y en su amor a Francia. Y fuera de las deducciones que esto sugiere, deducciones que podrían ser deleznables porque de nada servirían si con ellas solamente pretendiera yo atribuirle a la obra autor determinado, constato una circunstancia y una interrogante,

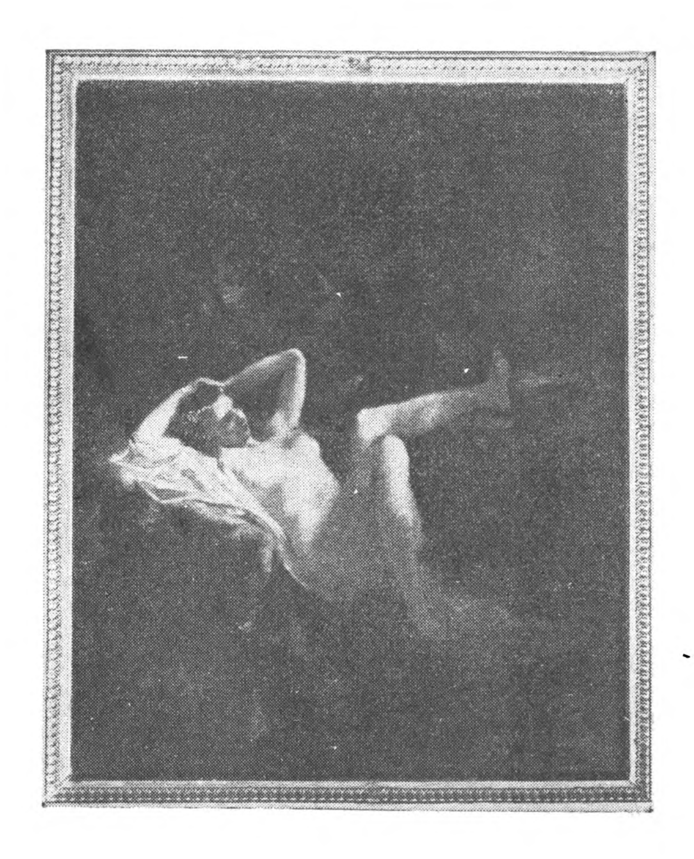
(3) Comenzó a pintar siendo muy joven, existiendo obras suyas fechadas en 1852.

por demás imperativas. Maris firmaba, *MM*; y así lo está esta pintura, luciendo en tales letras, una de las características caligráficas de Matthys o Thys Maris (4); y si la comparo y confronto con las obras de los pintores franceses, con las maravillas que firman Tassaert, Díaz de la Peña, Coignard, Hanoteau, Richard, Martin-Hugues, Rozier, etc., que nuestro Museo posee y custodia como preciado tesoro artístico, hallo, en todo el cuadro, la inconfundible y bella gama del color, el carácter sobrio del dibujo, la armonía plástica, y hasta el arabesco que singulariza a la celebrada Escuela Francesa de mitad del siglo XIX, comprendiendo en ella a los *Independientes* de la época.

Sea como fuere, dejo aquí expuesta mi incertidumbre, y me digo y pregunto: la influencia de Ernesto Hébert, el famoso autor de *La Malaria,* que vió surgir y alentar en torno suyo dos generaciones de artistas ilustres, ¿es lo que expone y valora esta tabla? Tal vez... Tal vez por ahí comienza el camino de lo cierto.

---

(4) Digo una, porque en la producción del nombrado artista, estas iniciales aparecen con marcadas variantes, dentro un mismo tipo de letra, a estar a la bibliografía consultada.



TASSAERT (Nicolás Francisco Octavio).

LAS TENTACIONES DE SAN ANTONIO. -- Oleo, Lienzo. -- Alto, 0.410; ancho, 0.325. Museo Nacional de Bellas Artes.

ALGUNOS PINTORES DE LA ESCUELA FRANCESA

VISITANDO el Museo Nacional de Bellas Artes, y deteniéndose en la sala destinada a los pintores franceses, se encuentra entre los artistas allí representados, uno que merece más atención que ningún otro. Por poco que interese su escuela, Tassaert se impone, sin duda, porque se puede considerar, en primer lugar, algunas de sus mejores obras, ejecutadas en el período de su mayor inspiración, y después, por ser el artista que encarna más la modalidad de los grandes maestros que ilustraron la historia del arte y de la escuela francesa en la primera mitad del siglo pasado.

Analizando su obra, libre el espíritu de antagónicas pasiones de técnica y tendencias, posible es experimentar una ardiente exaltación, cual yo la siento, pues se ofrece a los ojos maravillados, la expresión más categórica de un arte puro y equilibrado, sano y de singular sinceridad.

Francisco Octavio Tassaert fué el discípulo más aventajado de dos eximios maestros: Pedro Girard y Guillermo Lathière. Inició su carrera como un hábil retratista, pero alcanzó sus más sonados triunfos con sus cuadros de composición e historia, en los que por su tecnicismo recuerda, más que a sus maestros, a Greuse; o más bien, al más original de los pintores de su siglo: Prud'hon.

Colorista armonioso, dominó el claroscuro y supo interpretar sin rebuscamientos, justamente, la disposición de las luces, como lo demuestra en la pequeña tabla titulada *En la Puerta del Cementerio.* Maravilla del color, en que las gradaciones del gris apesadumbran, por la tristeza infinita del ambiente. Esa mujer sentada sobre la carretilla de manos abrazando al niño que se apoya sobre sus faldas, y, en el segundo plano, la joven que está junto al muro del portal, vigorosa de luz, y correcta de dibujo —el más difícil y hermoso trozo de crudo realismo—, que sostiene entre sus

manos entrelazadas una modesta corona de siemprevivas, hacen vivir muy hondo el sentimiento de pesar que expresan. Sin embargo, esa labor no puede resistir la vecindad de *El Vicario de Wakenfield,* que por la luminosidad de sus tonos, el impecable dibujo, las expresivas actitudes dolorosas de sus personajes, llega esta obra, con la ejecución de conjunto, a colocarse a la altura de las más preciadas joyas del arte.

Tampoco decae al abordar lo escabroso de un dibujo pagano, si así puede decirse de *Las Tentaciones de San Antonio,* donde, experto del desnudo y de la forma, realiza en toda su pujanza la morbidez de las carnes y la flexibilidad felina de las líneas armoniosas... Es la visión tentadora. Huye San Antonio, brotan llamas de fuego, surge el demonio, y una mujer desnuda, exhuberante de vida y juventud, reclínase en abandono sobre el satánico dorso; su graciosa cabeza no demuestra cólera ni temor, y el agudo mirar que de sus pupilas filtra, y la provocativa sonrisa que desgranan sus labios, dicen la laxitud voluptuosa de su cuerpo...

Reseñar comparando la producción de este delicado artista, sería entrar en el análisis de cada tema, y, dada su vasta representación en las galerías de nuestro Museo, fácil es, para el espíritu observador, aquilatar en su justo medio el valor de cada obra.

Si no está, en *Rubia, Morena y Negra,* a la altura de las ya citadas, se impone siempre por el dominio absoluto del dibujo, la coloración y el empaste de una factura sólida. ¿Qué más delicado que ese exótico grupo femenino, que *vive* su amable e íntima charla? Conocedor de los secretos de su arte, ha vencido por oposición de luces el contraste de los colores fuertes, haciendo destacar las figuras del fondo decorativo del paisaje, para darles el valor del primer plano. Pero donde ha sido pródigo en luces y gamas, es en una ninfa de dorso ambarino, que se titula *El Amor y la Rosa.* La mujer desnuda que en suave recogimiento trata de ocultarse entre el oro de su amplio ropaje, diríase una hada digna del amor profano, que en un movimiento de natural y elegante coquetería, sintiera correr por sus níveas formas la fluidez cálida y purpúrea del rubor.

Aún hay otro cuadro que cierra como broche de sutil filigrana, esta admirable serie de obras de Tassaert. Por la sencillez del ambiente, por la mística poesía que fluye a través de su movida pintura, es *La Magdalena en el Desierto* obra maestra, que encarna aquel sentimiento que tanta realidad evoca en toda alma creyente...

No es la mundana galilea de ligeras costumbres, esa mujer tendida en el suelo junto al símbolo del Cristianismo; es María de Magdala, la arrepentida, la heroica mujer que siguiendo de Cristo la doctrina, cúpole el honor de acompañar a la Virgen hasta Efeso, después de asistir con San Juan al enterramiento del Crucificado. Ese cuadro es la manifestación de una robusta intelectualidad que

logra, dominando la visión de lo sublime, expresar su idealidad hecha pintura.

* * *

De una técnica más personal y en sumo grado atrayente, son dos bocetos titulados *Primavera* y *Verano,* obra de un artista de raro temperamento, que se llamó Narciso Díaz de la Peña, que fulgura con luz propia en la historia del Arte, donde triunfan Dupré, Cabat, Ysabey o Rousseau, su maestro.

Intérprete de la Naturaleza, en una manera franca de comprenderla, fué, por sus deliciosos paisajes, así como por la composición de sus temas decorativos, que suman la mayoría de su producción, excepcional y personalísimo.

Amante de los colores fuertes y brillantes, sensible a todas las luces, su incorrecto dibujo tiene el ímpetu extraordinario de una modalidad vibrante, y ésta se transparenta en esas dos mujeres de túnica y manto, de blondos cabellos aureolados de oro, que parecen flores exóticas orgullosas de ostentar la arrogancia grácil de sus formas, en la decoración de un paisaje lujurioso.

* * *

Amanerado, pagando tributo a su escuela, muéstrase Héctor Hanoteau, discípulo de Juan Francisco Gigoux. Fué, como su maestro, un notable pintor en los diversos géneros, pero su vocación tuvo por especialidad el paisaje, del que hizo un estudio exclusivo. Es de lamentar grandemente que su representación en nuestras galerías no esté a la altura que corresponde a la bien saneada reputación del artista. Sin embargo, su cuadro *Un rincón de parque* tiene hermosos y frescos toques en el empaste de ciertas masas y en la perspectiva aérea; y *á priori* puede decirse que por el abuso de retoques, y por las infinitas capas de barniz que se le ha dado, éste aparece negro en el conjunto de sus tonalidades, sin ambiente; excepto el cielo y parte del paisaje que aún resiste, salvándose de la destrucción. Es a la derecha de los grandes y frondosos árboles del segundo plano donde hay luz, vida, color, como hay movimiento, por la exactitud del dibujo, en los animales en marcha y en la mujer que los conduce. Esto es lo suficiente para que mi espíritu pueda —por comunidad de sentimientos— gustar las exquisitas sensaciones de realidad que ese óleo alcanzó a ofrecer.

* * *

De Julio Rozier, el inspirado paisajista, discípulo de Paul Delaroche y de Bertin, pintor consagrado por hermosísimas telas, nuestras galerías guardan dos obras que, por la notable ejecución y la verdad incontestable que reflejan sus temas, alcanzan subido mérito y consideración entre las mejores que ha producido el pincel del renombrado artista.

Pintor de la realidad, sus paisajes tienen, ora la calma agreste



DIAZ DE LA PEÑA (Narciso Virgilio). PRIMAVERA. -- Oleo, Cartón. -- Alto, 0.34; ancho, 0.20. -- Museo Nacional de Bellas Artes.

de las selvas, ora la vaporosidad fluctuante de las tierras bajas, o bien la inmovilidad lacustre de las aguas dormidas.

Realzando la belleza natural del paisaje, en su *Pantano de Gratien* crecen las matas besando la profunda ciénaga, donde las ranas musitan su eterno croar, donde, espejeado el tramonto bajo la ardiente caricia del sol que muere, luce entonaciones de oro y rosa que se deslizan solemnes y graves como rítmica oración.

Sensitivo poeta del color, se complace en derrochar la impecable serenidad de los tonos, hasta mostrarnos concepciones armoniosas y reales —realizadas al conjuro de su fino temperamento— en obras de una potencialidad estética como la de su cuadro titulado *Lindando el bosque.* Sólo un gran artista puede, aunando los diversos elementos que concurren sumisos a su voluntad creadora, ejecutar obras imperecederas, obras que, atravesando generaciones sucesivas, resisten el análisis basado en las mutaciones que marcan las tendencias que caracterizan los gustos de una época. Así, pues, su pintura, que data de mediados del siglo pasado, tiene toda la frescura y espontaneidad que singulariza la producción de los más ilustres paisajistas modernos, llegando a igualarse a ellos, si no por su técnica, por el concepto que la Naturaleza le merece, identificándose y compenetrándose en lo que podríamos llamar el alma del paisaje; alma que encierra vaguedad de brumosas lejanías de uniformes y melancólicas gradaciones, que fluyen muy hondo del salmo de vida que la tierra eleva hacia el sol.

* * *

Lento y minucioso obrero del pincel, preocupado de llegar a la perfección por paciente trabajo, demuéstrase Patimont en su miniatura titulada *Comida de bodas.*

Patimont no es un pintor de romances, no es sentimental. Es simplemente un observador de la vida íntima, que la observa con simpatía. Por eso en este cuadro sus modelos no posan para ser pintados. Todo es naturalidad perfecta. Le ha bastado mirar en torno suyo, en el ambiente cotidiano, para inspirarse; y en un tema sin pretensión y tal vez sin objetivo, por la sola virtud de una pasión ardiente, egoísta, severa, pudo alcanzar una completa significación, no obstante el campo restringido en que tuvo que desenvolverse.

Ajeno a la estética frívola, decorativa, sin la precisión del arte de los miniaturistas flamencos y holandeses, y tan moderno en su modalidad como lo fueron Saint, Ysabey, Agustin, Duchesne, etc., impuso a sus personajes la absorción justa que exigían la ocupación de cada cual, y colocó los accesorios en posición accidental, tal cual fueron dejados por las manos que de ellos se sirvieron; y estos objetos inanimados, vulgares, tienen una realidad tan intensa, que se diría que el pintor les dió vida hasta hacerles expresar la materia y la forma.

* * *

De Luis Bentabole, discípulo de Eugenio Ysabey, poseemos unas *Barcas pescadoras.*

Son barcas del mar bravío de las costas de Bretaña, que el artista interpretó con sobriedad de estilo para hacer sentir y comprender mejor la vida de los pescadores, vida de eterna lucha y oscuros sacrificios que el mar impone.

La mole de las pesadas gabarras de velas multicolores que el viento impulsa, los matices de esmeraldas y ópalos grises que rielan las crestas del picado oleaje, han sido tratadas con la finura de un consumado colorista; que el serlo no implica poseer el dominio del color intenso, sino saber conquistar, por percepción clara y justa, el valor relativo a la entonación. Por eso es tan acentuado el ambiente marino en esta pintura, que cuanto más se considera, tanto más se siente detrás de sí el hálito de esas brumas nórdicas, opacadas por las sombras, nunca vivificadas por el sol.

* * *

Crepúsculo de Invierno y *Paisaje,* de Richard, son dos primorosas pinturas que demuestran claramente la influencia que Teodoro Rousseau impuso entre los paisajistas de su época.

Refinada virtud es la de extender en grandes masas esas gamas amables, de entonaciones doradas y cálidas, obtenidas libremente, sin excitación ni rebuscamientos, siempre ajustadas a los motivos que el artista quiere expresar. En su *Paisaje,* Richard no canta la poesía de los grandes bosques. Sólo le basta un grupo de corpulentos árboles y un gran trozo de cielo de refulgente luz, para formar el sujeto principal del cuadro. Ante la simplicidad del motivo, logra vencer las dificultades dominando los efectos, precisando con rara exactitud los valores pictóricos. Por eso la extensión del cielo azul manchado por la anacarada blancura de las nubes, tiene la profundidad del infinito, y el campo de mieses doradas, la secular encina y los planos sucesivos del terreno, evocan dulces endechas del tranquilo solar pastoril. En *Crepúsculo de Invierno* puede Richard afianzar la modalidad que le es propia, pero la trivialidad del tema desarrollado riñe con la espontánea y desenvuelta ejecución.

Teniendo en cuenta las características mencionadas, esta obra es siempre, por sus valores técnicos, menos apreciada que la que anteriormente he citado, no dejando por ello de reputarla como una notable producción, que debe a justo título clasificarse como obra de arte.

* * *

Ahora es un animalista el que reclama mi atención. Me refiero a Teodoro Salmón, el autor de *Pavos en el establo,* que al dar la característica propia del medio y dentro del trivial asunto que desarrolla, hace sentir tan bien el palpitante latido de la vida

rural, que se cree entrever la existencia de sus campesinos habitantes, con todas sus alegrías, sus pasiones, sus tristezas...

Por la sinceridad y el vigor de su talento, fué uno de los más hábiles pintores en su género y pocas veces superado por sus contemporáneos animalistas, ya fueran Cartier, Palizzi o Brascassat. El convencionalismo de su pintura, convencionalismo que otrora la academia impusiera, no obsta para que su talento sea indiscutible, y al considerar su obra, la crítica no debe ver en ella al artista meticuloso y detallista, que obedecía la influencia del medio y de la época en que actuó. Sólo así se conocen, se comprenden y se aman las diversas modalidades y tendencias que singularizan al arte en su constante evolución.

* * *

Es a un paisaje de Luis Coignard, discípulo del maestro Picot, al que he de referirme ahora. Coignard fué un artista enamorado de la luz misteriosa de los bosques de Mayenne, su ciudad natal, y llegó, por la sensibilidad extraordinaria de su temperamento cultivado, a destacarse de la banalidad de las producciones de muchos de sus contemporáneos que abordaron el mismo género, por haber guardado su entera libertad, ajeno a los prejuicios de escuelas y tendencias. Y si para el gusto moderno no alcanza en su técnica a la *fórmula* del naturalismo que encontramos en los paisajes de Manet o Courbet, está, sin embargo, muy lejos del romanticismo académico de su época.

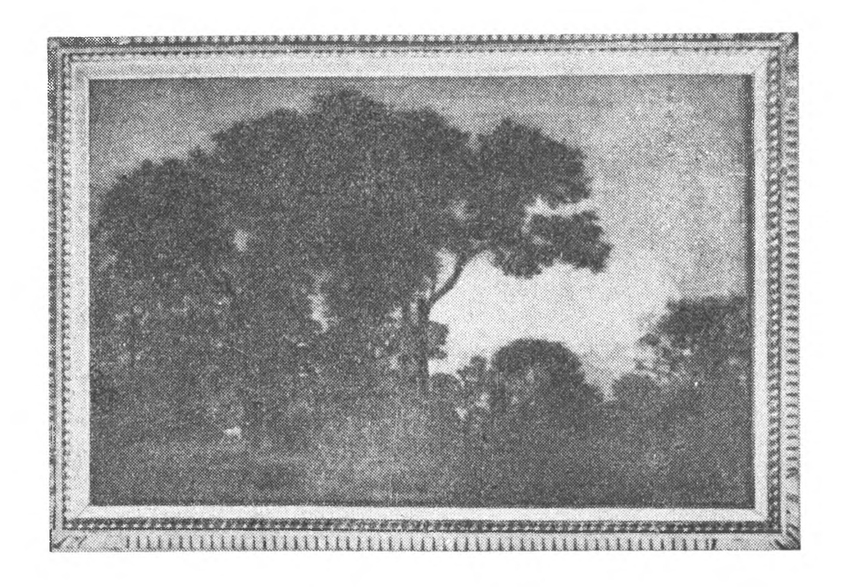
En el soberbio espectáculo de la naturaleza escogido para sus *Vacas en el bosque,* hace sentir las bellezas rientes de la fecundidad primaveral, con las que el triunfo del artista es completo e indiscutido.

Ese grupo de pinos en oposición a la muriente luz crepuscular, esas vacas pastando y en lento movimiento, ese cielo de tonalidades verdes, profundo, dorado en su horizonte, extendido sobre el macizo de árboles del segundo plano, da, por la pureza de sus vibraciones lumínicas, una sensación meditativa de apacible tristeza.

No alcanza en su *Vendedora de manzanas* a cautivar mi atención mayormente, por la pobreza del dibujo. No obstante, esta tela no está exenta de interés: su coloración suave y en perfecta armonía con el empaste de las masas, la misma composición del paisaje y la relación de sus valores pictóricos, disimulan la deficiencia anotada.

* * *

Del pintor Galletti poseemos un paisaje titulado *Lavanderas.* Es una pintura sin durezas ni contrastes fuertes. Sus matices se diluyen en la vaguedad de una niebla transparente. La sobriedad del dibujo y del color mantienen el equilibrio de los valores, aun



COIGNARD (Luis).

VACAS EN EL BOSQUE. -- Oleo, Lienzo. -- Alto, 0.345; ancho, 0.525. -- Firmado. -- Museo Nacional de Bellas Artes.

donde se pierden o debilitan, y en la simplicidad de la técnica empleada adquieren tan exactas perspectivas, que todos los planos emergen de la gasa grisácea del conjunto como una sentida realidad.

Hay tanta verdad de medio, que no caben la fantasía ni la invención del colorido, y es tal la impresión de la luz, que en los reflejos y en los árboles que manchan el paisaje, junto al dulce rumoreo de los mansos charcales donde las mujeres lavan, flota nítida la diafanidad etérea que circunda el triste ambiente invernal.

* * *

Una tela que se me antoja huérfana y huraña junto a la hermosa colección que contemplo, es el *Paisaje* de de Lafague.

Nota gris bajo un cielo triste y apacible, de aspecto frío y lluvioso, conserva un perfecto equilibrio en sus gradaciones, pero se resiente por la incertidumbre del dibujo y por el confuso detallismo que la iguala.

* * *

Contemporáneo de algunos de los artistas nombrados, fué el Barón Francisco Gérard, retratista de la Corte y aristocracia europea en tiempos del Imperio y la Restauración. Discípulo de Luis David, y como todos los pintores de su época, anterior al romanticismo artístico del siglo XIX, ejecutó retratos y cuadros de historia con una valentía tal, que aún hoy, dentro de lo *dulzón* de su género, no han sido superados.

Si por su modalidad se asemeja más a Cánovas que a David, su maestro, como aquél poseyó elegancia plástica y un refinado sentimiento estético; y si en su inspiración en lo clásico o en lo histórico surgió menos fuerte que el jefe de la escuela en que se le clasifica, lo fué siempre para mostrarse artista de suma y exquisita gracia.

Su armonioso colorido, la suavidad y finura de sus toques, se oponen, sin embargo, a la poca vivacidad de sus medios de expresión, por la hábil ligereza de un pincel hecho para agradar.

La representación de Gérard en nuestras galerías sólo tiene la importancia de su firma. El boceto que la ostenta titúlase *Belisario.* El motivo está basado en la tradición que refería a aquel gran general bizantino, vencedor de los persas, que, privado de la vista y castigado por la adversidad, había vivido en sus últimos días los horrores del mendigo.

* * *

Joya del arte del siglo clásico, es otro cuadro de tema atrayente y que, sin embargo, no ha de llegar a todos los temperamentos, dada la técnica que lo singulariza, propia de una escuela y un tiempo que ya pasó.

Obra seria, obra de artista de garra e inteligencia robusta, es

la de Swebach, llamado de Fontaine; es la que expone su tela titulada *La caza del venado.* No sabe uno qué admirar más: si la justeza del brillante colorido, la feliz disposición del paisaje, o la armoniosa movilidad de sus figuras, porque en sus motivos todos hay una ciencia tal de perspectivas, que pone de manifiesto el talento privilegiado del artista.

Esa escena de cacería que se desarrolla entre quebradas y declives montañosos, ese jinete de roja casaca junto a la inquieta jauría del primer término, demuestran la maestría de la interpretación y el estudio severo del movimiento.

Es sorprendente el derroche de detalles que emplea hasta llegar a los últimos planos y hacia el centro del cuadro, en el flanco de la abrupta montaña, donde los grupos de árboles destacan de la dorada entonación del conjunto, su recortada silueta; allí puede apreciarse en toda la plenitud de su talento el arte estupendo del autor.

* * *

Nombrar a Le Nain, es nombrar a esa familia misteriosa de artistas que ilustra la pintura francesa del siglo XVII, cuya vida, envuelta en densa oscuridad, piérdese en la incertidumbre.

Las pacientes investigaciones del erudito Antony Valabrégue, basadas en las diversas obras que sobre los hermanos Le Nain o Lenain escribiera Champfleury, el primer autor que habló de estos pintores, y otros documentos y trabajos críticos publicados, permiten establecer, aproximadamente, las fechas de nacimiento de Antonio, Luis y Mateo Le Nain, allá por los años de 1588, 1593 y 1607, respectivamente, anotándose, a estar a la versión de monsieur Etienne Arago, el fallecimiento de Antonio y Luis en 1648 y el de Mateo en 1677.

Si bien por su obra los Le Nain son profundamente personales, la crítica no ha podido certificar aún a cuál de los tres hermanos han de atribuirse muchos de los cuadros que de ellos se conocen, por el hecho de haber trabajado en común, unificando, de esta manera, en una acción conjunta su obra.

Arduo problema resulta así establecer comparaciones que sólo puede resolver el erudito, máxime cuando éstas no deben ser basadas sino en deducciones más o menos lógicas y que casi siempre llegan, por un cúmulo de circunstancias, a hacer prevalecer la duda.

La falta absoluta de documentos que puedan hacer luz sobre el origen de una obra de arte, me obliga a no detenerme sobre el *atribuído* existente en nuestro Museo, limitándome solamente a hacer una breve descripción del cuadro titulado *Bebedores,* por ser el más antiguo que de la Escuela Francesa poseemos, sin entrar en apreciaciones sobre su valor artístico, pues absurdo sería pretender imponer mi criterio haciendo su análisis.

De tema familiar e íntimo, a pesar de sus tonalidades negras y pastosas, me recuerda mucho a los pintores holandeses.

Por la expresión y actitud de los personajes, sabiamente distribuídos en torno de la mesa, échase de ver una fiesta de familia, la que parece presidir el anfitrión, de saco y rojo sombrero, que en el centro del grupo eleva la copa espumante del ***brindis,*** esgrimiendo por loca ironía restos de un báquico festín...

* * *

Hay una tela de colorido brillante que guarda íntima relación con un dibujo de exquisita finura; hermosísimo cuadro de autor desconocido, que debe considerarse como un sobrio exponente pictórico del primer cuarto del siglo XIX.

Improba labor es conjeturar sobre cualquier obra de arte cuando su autor nos es desconocido, cuando éste no ha tenido personalidad, o la ha perdido subordinándose a una escuela. Sólo la *manera de hacer* o lo que se ha dado en llamar técnica, puede, en algunos casos, servir de guía, pero en la mayoría de éstos es para conducirnos a incertidumbres más oscuras que las del anónimo —las del atribuído—, por el hecho preciso de que esa misma técnica es la que sirve para determinar la escuela. Imposible es así resolver la incógnita que desde el autor al tema, gravita sobre esa tela.

En ese grupo, compuesto de dos figuras, la del primer plano, la mujer que luce su turgente seno entre los pliegues de su amplio ropaje, alta de talla y piernas ondulosas, acariciada por tonos cálidos, de belleza ideal, ¿es la pasión gloriosa que cantara el Dante?, ¿es el amor sublime de Petrarca?...

Si difícil es penetrar en el espíritu de los artistas, más difícil aún es penetrar en el de sus obras cuando ellas no van representando seres ni cosas reales, sino imágenes sensibles a la ficción.

* * *

Siguiendo esta reseña, nos encontramos con otra tela que demuestra claramente que si hay artistas que sufrieron la influencia de una tiranía doctrinaria, Dorcy (otros le llaman Dorey) es su más genuino representante.

No pudo Dorcy, como Abel de Pujol, Heim, Court, Picot o Langlois, que fueron sus contemporáneos, emanciparse de la tutela académica, y toda su producción lleva impresa la característica de ese cuadro de tintas fundidas y coloración anacarada, de ese *Retrato* de dama joven, de blancura nivosa, que a pesar de su expresión elegante y fina, languidece, por falta de vida, en el convencionalismo de un estilo alambicado y dulzón.

* * *

Luego viene un paisaje de honda melancolía, *El Estanque,* de **Danvin, discípulo de Guerin, de Lethière y de Rémond.**



MARTIN-HUGUES. ( )

NINFAS FESTEJANDO A FLORA. -- Oleo, Lienzo. -- Alto, 0.77; ancho, 1.18. -- Firmado. -- Museo Nacional de Bellas Artes.

Eximio paisajista, cuenta entre sus obras de mayor aliento, *El Monte San Miguel,* existente en el Museo de Nancy; *Las Riberas del Sena,* en el de Montpellier, y varios paisajes diseminados por otras galerías. Gran colorista, supo fijar en la pintura de sus sentidos paisajes, no la policromía brillante del color, sino su misma gradación; y, como todo buen paisajista, sintió estremecer su espíritu al sorprender en la Naturaleza su más radiante y apacible esplendor.

En la agreste y silenciosa calma de esas rústicas viviendas campesinas, junto al estanque de tranquilas aguas, todo el sentir de su alma contemplativa se transparenta en las doradas entonaciones, pues desde la aguda flecha del lejano campanario, hasta las cumbres frondosas de ramas centenarias que se muestran por sobre la vetusta granja, todo está envuelto en la bruma vaporosa del crepúsculo, a la hora en que la luz, reacia a su inmersión en las sombras, hace sentir, como un enigma, la profundidad del cenit.

* * *

Un pintor animalista es Víctor Emilio Cartier, que debutó en el Salón de 1833, siendo discípulo de París. Consagró su vida entera al estudio de los animales en pastoreo, y ese tema ha sido el contínuo desarrollo de su vasta producción.

La fría luz del ambiente, la monotonía del pesado empaste y color de su cuadro titulado *El Vaquero,* desdicen con la maestría de la ejecución, con la que se revela hábil pintor en el difícil manejo de las perspectivas, porque en ese fondo de azules montañas, en el grupo de casas y árboles que limitan el segundo plano, apréciase tan exacta la perspectiva aérea, que no exije el menor esfuerzo visual para que se destaque el detalle minucioso del paisaje, de la charca que ahonda el terreno y de las vacas que pastan tranquilas, hasta llegar al primer término.

* * *

Una de las más bellas telas, la más sugestiva, a mi entender, de esta interesante y valiosa colección, titúlase *Ninfas festejando a Flora.* Su autor, Martin-Hugues, poseyendo el raro don de unir en hermoso connubio lo pintoresco a lo poético, pudo llegar, en este cuadro, por la riqueza del color y la consumada perfección en el dibujo, a expresar la vida en la ostentación más lujuriosa de su esplendor. Las figuras de su tema son flores vivientes que ya surgen serpenteando reflejos de dorados matices, o bien se abisman en la fronda umbría de un paisaje de suntuosa decoración; y los ropajes que cubren desnudeces donde corre ardorosa la savia del vivir, llevan mi pensamiento —tal vez por influjo romántico— a la evocación intensa de una de las bellas festividades que, en sus ritos y costumbres, instituyera el genio de los griegos.

Abandonando así mi fantasía en la placidez del ensueño, glo-

rifico, ¡oh Cloris!, ¡oh Flora de los Romanos!, la amable ligereza que presidía en tus fiestas libres, al ver reflejar en mi espíritu deseos de inconsciente y voluptuosa fascinación. Como en los lejanos días de las floralias, surgen de la frondosidad de un bajo bosque grupos de deidades celebrando la fiesta de la diosa de la Primavera. Flotan al viento cabelleras blondas como espigas maduras. Las carnes resaltan cálidas bajo los peplos dóricos en las alegres comparsas de ninfas cubiertas de tules y flores, que entonan junto a la diosa una homérica canción. El eco de una música insinúa en un rítmico danzar, y una interminable cadena de dríadas precipítase en ágil carrera para ir a ofrendar ante el ara de Flora la morbidez de sus senos de puntas erectas, que exhalan confundido aroma de mirtos y de rosas y de flores de azahar.

Luego subirán los salmos hacia el Olimpo infinito, y cuando la tarde apacible y diáfana, ya próxima al crepúsculo, envuelva a los campos y a los bosques en el calor húmedo que se levanta de la tierra fecunda, la multitud ansiosa entonará en lánguidas cadencias los himnos sagrados de la amada de Céfiro, cantando la gloria del palpitante y eterno símbolo de la flor.

El Sol se ha hundido lentamente. El firmamento parpadea lágrimas de plata, y en la noche tranquila la brisa tiene susurros de íntimos coloquios. El bosque se va poblando de rumores extraños, y hay sombras que se dan caza a la sombra propicia de los cedros perfumados. Risas faunescas y sarcásticas turban el majestuoso silencio. Rasgan las tinieblas fosforescencias rojas en fugaz lüminar, y como un hálito de desenfrenada locura corre, en cálido efluvio, el palpitar anheloso de las caricias furtivas... Son las ninfas de flancos amplios y puros, sin penas importunas en el corazón, que huyen veloces y burlonas al ver en lo más enmarañado de la selva agreste a un sátiro viejo y barbudo, enardecido por febriles deseos, escarcear, furioso de impotencia, su hendida y caduca pezuña.

Hoy ya no se modula en el aire el dulce suspirar de las flautas. La siringa de Pan ha enmudecido. Los dioses han muerto.

Cuando la noche recoje su manto de perlas y la aurora despierta sobre los campos floridos, sólo se elevan las letanías que impusieron veinte siglos de catolicismo...

En el Museo de Bellas Artes no existe constancia del origen de estas obras, ni de algunas otras de la misma escuela y época; ni tampoco en el archivo del ex Museo Nacional, donde figuraron hasta el año 1911.

Yo no he podido hallar, hasta ahora, pese a una afanosa búsqueda, los datos ilustrativos al respecto. No obstante, referencias personales me permiten asegurar que provienen de una donación hecha al Estado por el Dr. D. Adolfo Brunel, en 1869 ó 1870.

Dicho facultativo, reputado médico higienista, donó a diversos institutos nacionales, poco antes de su partida para Europa, sus instrumentos y biblioteca científicos; de esto, sí, he hallado noticias concretas. El Dr. Brunel murió en París en 1871.

Los cuadros a que hago referencia, representan hoy un caudal artístico que puede avaluarse en la suma de doscientos cincuenta mil pesos oro.


APENDICE

UN BOCETO DE BLANES

HACE muy pocos meses falleció en Milán, donde residía, Beatrice Manetti, que fuera una de las modelos del celebrado pintor nuestro, Juan Manuel Blanes, y amiga que le acompañara en Pisa en sus últimas peregrinaciones en la vida, dejando en posesión de su hija, Rosa Manetti-Firpo, un boceto que obtuvo en donación de aquel eximio artista nacional, allá por 1898. La tela a que aludo es un óleo de pequeñas dimensiones —0,320 x 0,235— y representa —como puede verse en el fotograbado que ilustra esta página—* una mujer joven, no mal parecida, apoyada sobre el macizo de una fuente. A su derecha hay un cántaro y, debajo, un pequeño cordero; además, y en el fondo, en lejanía, hacia el lado izquierdo, dos camellos.

¿Transparentó el artista en esta tela el reflejo de una su inspiración nueva para otra *Susana*, o para otra *La Cautiva*? Así me lo sugiere quien conoció a Blanes, en Pisa, siendo muy niña, entre 1898 y 1901... Podría ser así; pero yo creo que es un *estudio* para la *Samaritana*. Es más; seguro estoy de que es el boceto original del cuadro de igual título, del mismo Blanes, que figuró en Bruselas, donde fué premiado, y que alberga hoy nuestra Embajada en la República Argentina. (1)

Sea como fuere, lo cierto es que esta pintura es sumamente interesante, y una de las raras, o, mejor dicho, contadas obras del artista que ostentan su firma; su circunstancia es estar dedicada. Dice así: "*All'amico Lanfredini.* -- J. M. BLANES."

Este pequeño cuadro tiene su romance. Obsequio de su autor al Sr. Lanfredini, fué, por derechos sucesorios, puesto en venta en subasta pública, en Florencia; lo que, llegado a conocimiento

(*) Véase ilustración página 17.

(1) Esta tela fué pintada en 1866. Blanes la expuso con el título de "Rebeca", en julio de este mismo año, en la Librería Bousquet, conjuntamente con un retrato del Sr. Félix Arraga, y varios cuadros, pequeños, de temas camperos, entre ellos "Un Bombero de la Revolución", unos "Lanceros", dos "Gauchos" a caballo y una "Carreta". Estos dos últimos los posee hoy el Dr. Juan Risso Herrera; el retrato del Sr. Arraga lo conservan sus familiares.

de Blanes, éste lo hizo adquirir por un amigo suyo, viviente aún hoy, para donárselo, como queda dicho, a Beatriz Manetti...

. . . .

Como otras muchas veces, dejo hoy, con placentero afán, a lo largo de las etapas cubiertas, estos otros apuntes, que estimo breves elementos contributivos a la historia del arte nacional.

Dos retratos de Blanes

DOCUMENTOS CURIOSOS

LA difícil y larga labor tras la que toda obra pictórica o escultórica dice *algo*, es, a mi entender, un verdadero capítulo de vida y una inestimable cooperación a la historia del arte; y en tal concepto, en mi continuado aporte al mejor conocimiento de la obra de nuestros artistas plásticos, he de dar hoy a publicidad, al margen de biografías y semblanzas, dos curiosos e interesantes documentos de Juan Manuel Blanes (*), referentes al retrato de Juan Manuel Besnes e Irigoyen, el uno, y al conocido con el nombre *La Madre del Artista*, el otro; cuadros que figuran en nuestro Museo Nacional de Bellas Artes. (**)

Helos aquí:

I

Sr. Dr. Mascaró y Sosa, Director Gral. de la Biblioteca y Museo de la República. -- Montevideo, Febr. 4 de 1879. -- Sr. Dr.: Tengo el honor de remitir al establecim.to á su cargo el retrato á óleo del finado Sr. D. Juan Manuel Besnes é Yrigoyen, que me fué encomendado por la Comisión que se encargó de recolectar fondos entre los discípulos de dicho Sr. Besnes é Yrigoyen. Esa Comisión estuvo formada de los Sres. D. Manuel Aguiar, Coronel de la República, y el finado Sr. D. Alejandro Gutiérrez, Ciudadano encargado de la Administración de Correos en 1866.

He aquí el documento relativo que obra en mi poder, y que copio para satisfacción de los interesados y para disculpar la demora que se haya observado en la ejecución del encargo con que me honraron los Sres. Comisionados Gutiérrez y Aguiar. V. se servirá decirme si debo remitir también el documento original.

Sr. D. Juan M. Blanes. -- Mi estimado amigo: Cumplo con el deber de comunicar a V. que de la suscripción que fuí encargado para recolectar los fondos destinados á invertirse en el retrato de nuestro viejo maestro (1) D. J. M. B. é Yrigoyen, se han reunido 233$20, que acompaño (2). $ Conforme la lista que detallo,

(*) Archivo del Museo Nacional de Bellas Artes.

(**) Véase ilustración página 12-13.

(1) Hay error considerándome discípulo del Sr. Yrigoyen; se me confunde con alguno de mis herms. mayores.

(2) Recibí.

se informará V. de las personas que han contribuído al pensamiento, sirviéndole de norma para dar principio a su interesante obra. § Con este motivo saluda á V. Su am.° y S. S. Q. B. S. M. — **Alejandro Gutiérrez.** — Mont.°, Julio 30 de 1866.

Lista de las personas que se han suscrito para el cuadro. — A saber: Dr. D. Andrés Lamas, 19$20; D. Prudencio Echeverriarza, 2$; D. Adolfo de Lapuente, 3$; D. Joaquín Freire, 4$; D. Tomás Fernández, 5$; D. Juan L. Blanco, 4$; D. José M. Baena, 5$; D. Agustín Diez, 4$; D. Martiniano Mouliá, 2$; D. Ignacio Freire, 4$; D. Rudecindo Gómez, 8$; D. Juan F. Aguiar, 5$; D. Felipe Carrillo y herm.s, 6$; D. F. de Lapuente, 1$; D. Tomás Sartori, 5$; D. Ignacio Soria, 4$; D. Adolfo Echeverriarza, 2$; D. Andrés Gómez, 4$; Sr. Canónigo Brid, 1$; D. Luis Lerena, 2$; D. Damián Ferreira, 2$; D. Avelino Lerena, 8$; D. Rafael Méndez, 2$; D. Cristóbal Salvañach, 10$; D. Joaquín Quiles, 2$; D. Francisco Arrien, 10$; D. Ernesto Velazco, 2$; D. Benjamín Pérez, 1$; D. Carlos Salvañach, 6$; D. Yéregui, 10$; D. Nicasio Tarabal, 10$; D. Doroteo García, 10$; D. Juan M. Martínez, 10$; D. Juan C. Arrien, 4$; D. Luis Lebron, 2$; Sres. D. Francisco y D. Juan J. Durán, 10$; D. Clemente Linares, 4$; D. M. Aguiar, 20$; D. Alejandro Gutiérrez y hermanos, 20$. Suma, 233$20. § Remito en dinero, $194. O. del Dr. Lamas, 19$20. O. del Sr. Aguiar, 20$. $233.20. — **Alejandro Gutiérrez.** § Más 4$ de D. Ricardo Alvarez.

El finado Sr. Gutiérrez dice en su carta, como V. lo verá, que me remitía esa suma para dar principio á la obra; pero, como después de haber comenzado ese retrato, diferentes razones entretuvieron su terminación, pido disculpa á los interesados por la demora notoria.

Esperando que la repartición á su cargo de U. querrá proveerme del recibo correspond.te, me es grato renovarle las protestas de mi respeto y de mi estima. — **J. M. Blanes.**

II

Flor.ª, Marzo 25 de 1901. — Señor Director: Ha llegado a mí noticia que los Sres. Albaceas de mi finado Sr. herm.° D. Mauricio, en virtud de una cláusula contenida en su testamento, han remitido al Establecim.to que tan dignamente dirige V., un pequeño cuadro á óleo, retrato de señora anciana ejecutado por mí.

Es verdad, Sr. Director, que, acordándole yo cierto valor de estudio á ese trabajo, había pensado, previa apreciación técnica de esa Dirección, asilar dicha pintura en el Museo Nacional, y así lo comuniqué á mi finado Sr. hermano cuando en 1879 pasé á Europa, para que así lo explicase al Museo, si durante mi ausencia ocurriera mi fallecim.to, y no de otro modo; pero, al hacer su testamento, sin duda consideró oportuno expresar como suya esa mi voluntad, no obstante mi existencia.

De ahí la entrega que del citado cuadro han hecho al Museo los citados Albaceas; y pues se encuentra ahora en ese Establecimiento, y no teniendo yo asegurada mi lonjevidad, creo del caso decir á V. que, si considera que la referida pintura no compromete la seriedad del Museo, quiera acogerla como tal, y no como un retrato que la posteridad no tiene por qué distinguir.

Casi inminente mi vuelta á Montevideo, desde ya ruego al Sr. Director me acuerde permiso p.ª arreglar ese cuadro, en el sentido de asegurar sus condiciones de conservación, y en el de hacer desaparecer de él los signos que puedan caracterizarlo como de mi especial interés, que no tengo el derecho de recomendar ni al Museo ni al público.

Me es grato pensar que el Sr. Director no se detendrá en consideraciones particulares para resolver sobre lo que motiva esta comunicación, y no le oculto mi deseo de saber lo que al respecto disponga esa Dirección.

Acojo con gusto la ocasión de presentar al Sr. Director las seguridades de mi respeto. — **J. M. Blanes.**

Sr. Profesor D. José de Arechavaleta, Director del Museo Nacional del Uruguay.

Esta carta (*) tiene una anotación de puño y letra del Director Arechavaleta, que dice:

" Se tratará de sacar del retrato en cuestión todo lo que no sea de interés para el Museo, y también se barnizará el cuadro."

Luego agrega, a vuelta de hoja:

" Esta carta se recibió 2 días después de la noticia de la muerte del autor, anunciada por telegrama. -- Vale."

En 1915, el ex Director del Museo Nacional de Bellas Artes, don Domingo Laporte, y el que estas líneas escribe, le adosaron al cuadro una tela nueva; repararon los agrietamientos del color, que presentaba múltiples embebidos, y lo barnizaron con barniz Vibert, rebajado hasta un 35 % de su consistencia corriente. Durante estas operaciones se quitó del dorso de la tela, donde estaba adherida y muy deteriorada, una carta manuscrita, en la que muy difícilmente se lee todavía: (*)

Mont.^{o}, Marzo 31 de 18... -- Mi querido .... J.^{n} M.^{a} .... He visto todas tus ....as a la comunidad, y he reci..do con ellas el placer consig.^{te} al ..aber q.^{e} tú y toda tu familia es..an sin novedad. Yo nada tengo .... decirte sino q.^{e} te extraño mucho, á ti, á tus hijitos, y á tu Esposa, y q.^{e} espero q.^{e} el Cielo me ha de conservar todavía p.^{a} tener el gusto de abrazarte á ti, y á ellos.

Yo voy viviendo como siempre.

Recibe exprec.^{s} de Concep.^{on} y de tus hermanos, con el corazón de tu Madre q.^{e} te decea felicidad. — **Isabel Blanes.**

La firma y la rúbrica son de la señora madre del artista, D.^{a} Isabel Chilavert Piedrabuena de Blanes. El texto no lo es; tiene otras características caligráficas que inducen a suponerlo así.

Es sin duda esta carta, *los signos* a que aludía Blanes en su comunicación.

La parte punteada corresponde a los trozos de papel que faltan en el original.

El valor exacto de lo realizado, no podría darlo nunca la simple vista u observación de estas obras pictóricas de Blanes —verdaderos *capo lavoro*—, como no lo dará nunca la obra general de un artista, si desconocemos su vida, el medioambiente en que actuó, sus alegrías, sus pasiones, sus tristezas... y hasta el proceso gestatorio de su producción; por lo menos, para juzgar con alguna exactitud.

(*) **Archivo del Museo Nacional de Bellas Artes.**

Otro retrato de Blanes [1]

SU DOCUMENTACION

Estimados amigos: Mi familia, unida á mi, vencemos el dolor de un recuerdo infausto para abrir paso á un débil, pero sentido testimonio del aprecio en que tuvimos, y tenemos aún, la memoria de la malograda Celia.

Hace hoy dos años que ocurrió tamaña desgracia, y hoy quisiéramos enjugar lágrimas que comprendemos, y creemos conseguirlo presentando á Uds. una mala imagen de la que fué para nosotros objeto de afecto.

Dejando satisfecho este deseo de nuestra amistad, y cumplido este encargo, me complazco en repetirme de Uds. S. S. S. — **J. M. Blanes.** — Mont.°, 5 de Junio de 1873. (*)

---

(1) Donación de la Srta. Blanca V. Rivas, a nombre de la sucesión de D. Enrique B. Rivas. 1938. (**)

(**) Véase ilustración página 15.

(*) Archivo Museo Nacional de Bellas Artes.

NOMINA DE ALGUNOS MUSEOS QUE POSEEN OBRAS DE LOS ARTISTAS BIOGRAFIADOS, REPRESENTADOS EN NUESTRO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

APSHOVEN (Th. van) -- (1622-1664) -- Museos de: Douai, Dresde, Glasgow, Gratz.

BENTABOLE (L.) -- (....-1880) -- Museos de: La Rochella, Reims, Rouen.

BLANES (J. M.) -- (1830-1901) -- Museos de: Montevideo (Histórico Nacional. -- Municipal "Juan Manuel Blanes"); Buenos Aires (Histórico Nacional); Santiago de Chile (Galería Arrieta Cañas); Río de Janeiro (Nacional de Bellas Artes).

BLANES (J. L.) -- (1856-1895) -- Museo de: Montevideo (Histórico Nacional).

BLANES VIALE (P.) -- (1879-1926) -- Museos de: Montevideo (Histórico Nacional. — Municipal "Juan Manuel Blanes").

BREDAEL (J. P. van) -- (1629-1719) -- Museos de: Amberes, Breslau, Brujas, Cambray, Estocolmo, La Haya, Helsingfors, Lila, Nantes.

CABRAL BEJARANO (A.) -- (...-....) -- Museo de: Sevilla.

CARBAJAL (E.) -- (1831-1895) -- Museo de: Montevideo (Histórico Nacional).

CARTIER (V. E.) -- (1811-1866) -- Museo de: Orleans.

CASTELLS (C.). -- (1881-1933) -- (No he hallado datos.)

COIGNARD (L.) -- (1812-1883) -- Museos de: Argel, Amberes, Chartes, El Havre, Leipzig, Lila, Limoges, Montpellier, Nantes, Pontoise, Rochefort, Valencienne.

DANVIN (V. M. F.) -- (1802-1842) -- Museos de: Montpellier, Nancy.

DIAZ DE LA PEÑA (N. V.) -- (1807-1876) -- Museos de: Amsterdam, Bayona, Berlín, Beziers, Burdeos, Chantilly, Clemecy, Glasgow, Grenoble, Estocolmo, Helsingfors, La Haya, La Rochella, Lieja, Lila, Londres (Col. Wallace. - Galería Nacional); París (del Louvre), Louviers, Le Puy, Montpellier, Montreal, Moscú (Roumianzeff), Mulhouse, Nancy, Nantes, Nueva York (Metropolitan Museum), Reims, Rouen, Tolosa.

DORCY (o DOREY) -- (.... - ....) -- Museos de: Moscú (Roumianzeff), Stuttgardo.

FERRARI (J. M.) -- (1874-1916) -- (No he hallado datos.)

GALLETTI (L.) -- (.... - ....) -- (No he hallado datos.)

GERARD (F. barón de) -- (1770-1837) -- Museos de: Ajaccio, Angers, Arras, Báyeux, Besançon, Beziers, Caen, Chantilly, Dijon, Dresde, Ginebra (Ariane), Gratz, Grenoble, Lyon, Madrid (del Prado), Marsella, Montpellier, Nancy, Orleans, Paris (del Louvre), Pontoise, Tolosa, Versalles.

GOYEN (J. van) -- (1596-1656) -- Museos de: Amberes, Amsterdam, Berlín, Bruselas, Budapest, Copenhague, Cristianía, Dublin, y en más de 70 institutos similares, europeos.

GRANER (L.) -- (1867-1929) -- (No he hallado datos concretos.)

GRETHE (C.) -- (1864-1913) -- Museos de: Bremen, Stuttgardo.

LAFAGUE (G. L. de) -- (.... - ....) - (No he hallado datos.)

LAPORTE (D.) -- (1855-1928) -- Museo de: Montevideo (Histórico Nacional).

LARRAVIDE (M.) -- (1871-1910) -- Museos de: Buenos Aires (Histórico Nacional), Valparaíso (Militar y Naval).

HANOTEAU (H.) -- (1823-1890) -- Museos de: Bayona, Lila.

HEQUET (D.) -- (1866-1902) -- (No he hallado datos.)

HERRERA (C. M.) -- (1875-1914) -- Museos de: Montevideo (Histórico Nacional), Buenos Aires (Nacional de Bellas Artes), Santiago de Chile (Nacional de Bellas Artes.)

LE NAIN (Los) -- (Siglo XVII) -- Museos de: Amiens, Avignon, Gotha, Laon, Leningrado (del Ermitage), Le Puy, Lila, Londres (Británico. - Buckingham Palace. -- Galería Nacional), Madrid (del Prado), Mecklembourg-Schwerin Luwigslust), Montpellier, Munich (Ant. Pinacoteca), Nancy, Nantes, Nueva York (Metropolitan Museum), París (del Louvre), Rennes, Rouen, Troyes.

MARIS (M.) -- (1839 - ....) -- Museos de: Amsterdam, Nueva York (Metropolitan Museum).

MARTIN-HUGUES ( ) -- (.... - ....) -- (No he hallado datos concretos.)

MOMPER (P.) -- (1607 - ....) -- (No he hallado datos.)

MORA (D.) -- (1840-1911) -- Museo de: Boston.

PARRA (J. F.) -- (1826-1890) -- Museo de: Valencia.

PATIMONT (A.) -- (.... - ....) -- (No he hallado datos.)

RENOM (F.) -- (1862-1897) -- Museo de: Montevideo (Histórico Nacional).

RICHARD (L.) -- (.... - ....) -- (No he hallado datos.)

RODRIGUEZ LOZADA (J. M.) -- (1826-1896) -- (No he hallado datos concretos.)

ROZIER (J. Ch.) -- (1821-1882) -- Museos de: Aix (Granet), Saint-Ló.

SAEZ (C. F.) -- (1878-1901) -- (No he hallado datos.)

SALMON (Th.) -- (.... - ....) -- (No he hallado datos.)

SIEN DE MALINE (?) -- (Siglo XVII) -- (No he hallado datos.)

TASSAERT (F. O.) -- (1800-1874) -- Museos de: París (del Louvre), Luxemburgo, Montpellier.

USSI (S.) -- (1822-1901) -- Museos de: Roma (Galería de Arte Moderno), Prato.

SWEBACH DE FONTAINE (J. F. J.) -- (1769-1823) -- Museos de: Arbeville, Cherburgo, Dijon, Lyon, Montpellier, Moscú (Roumianzeff), Tolosa.

INDICE

APENDICE